



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

LEONARDO CAMPOS MENDES DA CUNHA

**TORÉ – DA ALDEIA PARA A CIDADE:
MÚSICA E TERRITORIALIDADE INDÍGENA NA GRANDE SALVADOR**

Salvador
2008

LEONARDO CAMPOS MENDES DA CUNHA

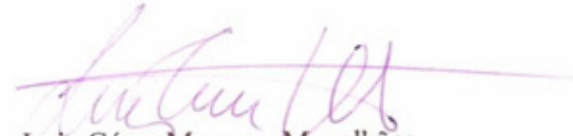
**TORÉ – DA ALDEIA PARA A CIDADE:
MÚSICA E TERRITORIALIDADE INDÍGENA NA GRANDE SALVADOR**

Dissertação apresentada à banca avaliadora do Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música (área de concentração: Etnomusicologia).

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Marques Magalhães

Salvador
2008

A Dissertação de Leonardo Campos Mendes da Cunha foi aprovada



Luiz César Marques Magalhães
Orientador



Clarice Novaes da Mota



Ângela Elizabeth Lühning

Salvador, 29 de agosto de 2008

RESUMO

O Toré é um ritual indígena que envolve performance corporal e música, e se reveste de um sentido mágico-espiritual. Nas últimas décadas, tem sido um ponto focal de afirmação de etnicidade e marca diacrítica na luta por reconhecimento e conquista territorial dos povos indígenas do nordeste brasileiro, historicamente estigmatizados na figura do caboclo.

Sua prática vem promovendo um veículo de comunicação entre várias etnias e desperta o interesse de grupos ecológicos, neoxamânicos ou defensores da diversidade cultural. Nos grandes centros urbanos, emerge um novo olhar para o índio enquanto cidadão brasileiro, além da abertura de mercados simbólicos globalizados.

Esta pesquisa etnomusicológica descreve a itinerância de alguns índios Kariri-Xocó que, saindo de sua aldeia em Alagoas, encontram na região metropolitana de Salvador uma rede de solidariedade e alianças. Organizam uma Reserva Indígena em um terreno doado e fazem consistir, através da face pública do Toré, uma estratégia de sobrevivência econômica e um espaço de ensinamento indígena.

As performances deste grupo foram analisadas nos seus aspectos simbólico-musicais, e na produção de sentidos transculturalizados. Foi possível constatar que o Toré atravessa as dimensões ritualísticas, político-econômicas e ideológicas para se constituir num modo de reterritorialização subjetiva neste contexto urbano. Sua força reflete o poder da música de romper barreiras psicológicas e espaciais e transportar signos culturais, em constante reinvenção, sem perder a potência de expressão e a ligação do índio com a Origem – a presença do sagrado.

Palavras-chave: *Etnomusicologia; Música Indígena; Toré; Kariri-Xocó.*

ABSTRACT

The Toré is an indigenous ritual involving music and dance performance in association with magical and spiritual meanings. In recent decades, it has been a focal point of ethnic affirmation and a diacritical sign for Northeastern Brazilian indigenous peoples, historically stigmatized as "caboclo" (*mestizo*), in their struggle for recognition and territorial conquest.

This practice acts as a vehicle of communication among different indigenous cultures and arouses the interest of ecological groups, neo-shamans and defenders of cultural diversity. In large urban centers a new image of the Indian as Brazilian citizen emerges, in addition to the opening of globalized symbolic markets.

The present ethnomusicological research describes the itinerancy of some Kariri-Xocó Indians, who, leaving their village in Alagoas, encountered alliances and networks of solidarity in the metropolitan region of Salvador. They organized an Indian Reservation on donated land and consolidated, through the public face of the Toré, a strategy of economic survival and a space for indigenous education.

The performances of this group were analyzed both musical-symbolically as well as with regard to their production of trans-culturalized meanings. The analyses indicate that the Toré crosses ritual, political-economic and ideological dimensions, becoming a way of subjective *re-territorialization* of the Kariri-Xoco in this urban context. The Toré's strength reflects the power of music to break psychological and spatial barriers as well as carry cultural signs in continual reinvention, without losing expressive potency and the connection between Indian and Origin - the presence of the sacred.

Keywords: *Ethnomusicology; Indigenous Music; Toré; Kariri-Xocó.*

AGRADECIMENTOS

Paradoxalmente, vivi no trabalho de pesquisa dois tempos: em um, a intensa companhia, afeto e aprendizado com meus parceiros Kariri-Xocó, os mais dignos e generosos anfitriões que conheci. Em outro a gélida solidão de um escritor. Contudo, fui muito bem acolhido por amigos, colegas, professores e outros seres inclassificáveis, os quais evoco sob o nome de sagrados aliados:

Os cavaleiros *exacústicos* Bernardo Rozo, Luciano Carôso e Cássio Nobre; Fábio Rios (revisor), talentoso e nobre guardião das palavras; Valdéria Verdiano – amor, cuidado e paciência; os *escutantes* e/ou colaboradores Lia Laranjeira, Ivan Faria, Daniela Martins, Marcela Menezes, Michael Yanaga, Rafael Galeffi, Luciano Aguiar, Marina Martinelli e Zanomía; Luiz César, meu orientador e demais professores da PPGMUS, dos quais destaco Paulo Lima – um parque de diversões, abriu-me janelas na Pós-Graduação; Ângela Lühning, generosidade e apoio bibliográfico, abriu-me portas; Soninha Chada, puxou uma cadeira, pôs a mesa e esquentou um café com açúcar; Ricardo Bordini, meu coordenador, sempre disponível; também os mestres-amigos Dante Galeffi e Wilson Senne, celibatários do pensamento inventivo; Ricardo Pamfílio, quem me convidou ao Toré; Eugênia Galeffi, apresentando-me os Kariri-Xocó; Clarice Mota, pelo privilégio da troca; Andrea Couto, que a cada semana me perguntava quantas páginas havia escrito; Sandra de Berducy, entusiasmo contagiante; Augusto Jr., ensinando que um HD perdido não é o fim do mundo; Silvia Renata e Luciene, minhas fiéis escudeiras; Liliane Sales, vibrando ao meu lado, cheia de alegria; Borega, Rai Águila, Dora Araújo, Jade, João Omar, Dimone, Isabela, Irene, Savinho, Frederico Alexandre, Eduardo Campos, Celso Nascimento, porque nem só de leituras e escrituras vive um homem - a presença de todos vocês ao meu lado é imprescindível; Nora Gonçalves, suporte ao ser; George Brandão (e família), que me ensinou invisibilidades da essência indígena.

Finalmente cada um dos Kariri-Xocó que estão nas minhas lembranças: Wakay, Ketsan, Lymbo, Tauy, Tiarajú, Piuí, Pajé Júlio Suíra e Dona Vandete, Wyran, Yetsãmy, Wykan, Fátima, Eberu, Francisco, Taré e esposa, Ué, Maise, Tsamy, Jadson, Cau, Dona Chica, Adriana, Suinara, Ruyna, Xocó, Zé Daianã, Eweru, Yacoãn, Itayn, Pauaná, Sueli, Nado, Zé Tenório, Zé Pantera, Francisco, Chinaré, Marcos, Pingo.

ABERTURA

(adaptada do meu diário de campo)

Às sete horas de uma manhã de domingo, recebo o telefonema de um amigo, também amigo dos índios da Reserva Thá-Fene e iniciado nos aprendizados da medicina indígena. Ele tivera um sonho de morte envolvendo um dos Kariri-Xocó e resolveu ligar para Reserva. Confirmaram o adoecimento de um bebê, de 8 meses, e que já estavam tratando dele lá mesmo.

Preocupados, chegamos à Thá-Fene pouco depois de meio-dia. Havia outras pessoas visitando os índios na Reserva, mas não pudemos ver nem a mãe nem a criança. *“Estão em recolhimento... não se preocupem”* – me dizia o pai, nos informando que estavam cuidando dele através das plantas, e que consultaria um médico na segunda-feira. Alertou que ao cair da tarde todos os índios se recolheriam e nós deveríamos ir embora.

De lá segui para uma fogueira organizada por uma das amigas do grupo da Thá-Fene, mas não conseguia me desligar da preocupação com a saúde do bebê. Então, movido por uma intuição, resolvi quebrar pela primeira vez a postura mais cautelosa de pesquisador, ligando para o pai: *“Rapaz, eu sei que você está cuidando e nada de mal vai acontecer, mas gostaria de te dizer que eu vou dormir com o celular no pé da orelha e, qualquer coisa me liga, por favor, que eu vou aí imediatamente”*.

O que se sucedeu é que tão logo deixamos a casa onde houve o encontro ao pé da fogueira, recebi um telefonema noticiando a piora do bebê. Daí em diante, acompanhei-o e a sua família durante grande parte dos trinta dias de sua internação no hospital público Ernesto Simões para tratar de uma pneumonia grave. Pelo fato de ser psicólogo clínico, pude ter uma maior inserção e manejar mais facilmente com a equipe de saúde, ao mesmo tempo em que aprendi, nesta situação, sobre os temores deste grupo de índios em relação aos sistemas médicos da dita civilização e seu entendimento dos sentidos ocultos por trás da doença.

Na primeira manhã, ainda na emergência hospitalar, um momento bastante significativo desta minha convivência: a mãe precisou se ausentar e ficamos, eu e uma

amiga, acompanhando a criança, que não parava de chorar, devido ao stress da situação agravada pelas inúmeras tentativas frustradas de “pegar” outra veia para o soro. Não sabendo mais como agir, em ausência da mãe e de qualquer outro parente indígena, tivemos a ideia de cantar um toré, como se fosse um acalanto.

Por alguns minutos, enquanto eu cantava, interrompeu o choro, acalmou-se e arregalou os olhos me fixando. Difícil descrever a emoção desse momento e de alguns outros tão significativos para minha existência, que pude experimentar durante a convivência de campo com os índios.

O bebê se recuperou, depois de algumas situações de grave risco no hospital. O que foi comemorado por todos como uma vitória da vida também fez intensificar meus laços afetivo com as pessoas da Reserva Thá-Fene. O pai, agradecido, sempre me lembra que fora eu que levava o bebê para internar e fora eu que trouxera ele junto com a mãe de volta para Reserva. Além da gratidão, eu me surpreendi muitas vezes com a hospitalidade e afetividade que recebi, tanto na Thá-Fene como na aldeia em Alagoas.

É difícil cogitar que um pesquisador, por mais distanciado que pareça ou pretenda, atravesse uma experiência etnográfica incólume. Por isso, um grande desafio no processo de escrita dissertativa é como tratar, nesse momento longe fisicamente da comunidade que estuda, da transcrição de uma experiência que recebe o tempo todo marcas da convivência humana, paralelas à relação de pesquisa.

Não falo aqui da dicotomia subjetividade-objetividade, que vem sendo superada por algumas correntes das ciências humanas contemporâneas, mas da angústia de constatar os limites da estrutura textual. Quando da escolha em desvelar alguns significados que aparecem pelo fato de optarmos por uma pesquisa participante, sempre há algo de essencial que se vela: a faceta irreduzível da experiência total, de que nos fala a fenomenologia.

Do aprendizado com o Pajé Suíra, posso simplesmente afirmar que a força do que é revelado neste texto como conhecimento, tem a potência do que guardo em mim como segredo.

SUMÁRIO

RESUMO	i
ABSTRACT	ii
AGRADECIMENTOS	iii
ABERTURA	iv
SUMÁRIO	vi
LISTA DE FOTOS	ix
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	ix
LISTA DE FIGURAS	x
LISTA DE QUADROS	xi
PRIMEIRO RITUAL DO DISCURSO	1
1. INICIAÇÃO A UMA TRAJETÓRIA.....	2
2. JUSTIFICATIVA AOS PROPÓSITOS.....	5
CAPÍTULO I – CARTOGRAFIA DE VIAGEM	14
1. OS KARIRI-XOCÓ.....	15
1.1. <i>História</i>	16
1.2. <i>A Aldeia</i>	23
1.3. <i>O Ouricuri</i>	29
2. AS TRIBOS IRMÃS: KARIRI-XOCÓ E FULNI-Ô.....	34
2.1. <i>De onde vem essa Aliança?</i>	34
2.2. <i>Os Fulni-ô</i>	37
3. DA ALDEIA PARA A CIDADE	39
3.1. <i>Caminhos da Itinerância</i>	39
3.2. <i>A Reserva Thá-Fene</i>	42
4. MARCAS DE UM “OLHAR DISTANTE”	51
4.1. <i>Etnomusicologia Estrangeira no Brasil</i>	51
4.2. <i>Viajantes e Etnógrafos: Estranhamentos</i>	54
4.3. <i>O Tesouro dos Calados: “Índios Misturados” do Nordeste</i>	56
CAPÍTULO II – DEAMBULAÇÕES E REFLEXÕES DE CAMPO	60
1. POR UM TRATAMENTO HERMENÊUTICO.....	61
2. “DÁ LICENÇA?”: ETNOGRAFIA E PARTICIPAÇÃO	67
2.1. <i>“Você deve Sentir”</i>	67

2.2. <i>Comunicação Situada e Subjetividade</i>	70
3. O CONTATO E O CONTRATO	72
3.1. <i>O Contato com Wakay e a Abertura do Campo</i>	72
3.2. <i>A Interlocução: Empatia, Confiança e Aprendizado</i>	76
4. ETHOS E ÉTICA	78
4.1 <i>Conhecer: Potência do Encontro, Política e Segredo</i>	79
5. REGISTROS AUDIO-VISUAIS – REFLEXIVIDADE DA IMAGEM	81
5. 1. <i>Fazer Videoetnografia: a experiência de “No Pé do Toré”</i>	84
CAPÍTULO III – SER ÍNDIO NA CIDADE: O PRIMADO DA ORIGEM	92
1. A CONSTITUIÇÃO DE UMA ETNICIDADE	93
2. SISTEMAS DE TROCAS, RELAÇÕES INTERÉTNICAS E CAPITAL	100
3. IDEOLOGIA DO TORÉ E IDENTIDADE INDÍGENA	107
CAPÍTULO IV –TORÉ E SENTIDOS.....	113
1. ORIGEM, TRAJETÓRIA E REDES DE COMUNICAÇÃO	114
2. O RITUAL E O SAGRADO	122
3. TORÉ: <i>LOCUS E NOMOS</i>	128
3.1. <i>O Toré “mais” Sagrado</i>	128
3.2. <i>O Toré Festivo</i>	130
3.3. <i>Brincando o Toré</i>	132
3.4. <i>As Apresentações de Toré</i>	134
4. DESVELAMENTOS ETNOMUSICOLÓGICOS.....	135
4.1. <i>Estrutura Musical do Toré Kariri-Xocó</i>	136
4.2. <i>“Nós não Planeja Nada” : Unicidade da Música</i>	151
4.3. <i>“O Sotaque que Nós Temos” : Práxis e Sistema Musical</i>	154
4.4. <i>Bom Cantador e Bom Gritador: Valores e Especializações Musicais</i>	156
4.5. <i>Sofras e Consoantes</i>	159
4.6. <i>Poiese, Estese, Música e Comunicação</i>	161
4.7. <i>Invenção, Interação e Liberdade no Toré</i>	165
4.8. <i>Aqui e Lá: Apresentando-se ao Público</i>	166
4.9. <i>Sistema Simbólico e Sistema Musical</i>	174
5. TRANSCRIÇÃO E MAIS ALGUNS ASPECTOS ANALÍTICOS	183
5.1. <i>Bula Analítica</i>	183
5.2. <i>O que são Perguntas e Respostas?</i>	186
5.3. <i>Masculino, Feminino, Coletivo e Subjetividade</i>	188
5.4. <i>Análise de Repertório</i>	191
5.5. <i>Espelho Melódico e Imagem do Índio</i>	193
FECHAMENTO: PALAVRAS ESFUMAÇADAS	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	204

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS E VIDEOGRÁFICAS	222
GLOSSÁRIO	224
APÊNDICE A – QUADRO DE TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	227
APÊNDICE B – TRANSCRIÇÕES MUSICAIS DOS TORÉS.....	228
APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DOS TEXTOS DO TORÉ.....	234
APÊNDICE D – FOTOS	240
ANEXO I – MAPA DE DEMARCAÇÃO DA T.I. KARIRI-XOCÓ	244
ANEXO II – MAPAS: PORTO REAL DO COLÉGIO E ALDEIA KARIRI-XOCÓ	245
ANEXO III – MAPA: ALDEAMENTOS NO PERÍODO COLONIAL.....	246
ANEXO IV - MAPA DO BRASIL MOSTRANDO 11 ÁREAS CULTURAIS INDÍGENAS.....	247
ANEXO V – MAPA DAS TERRAS INDÍGENAS DO BRASIL.....	248
ANEXO VI – MAPA DAS TERRAS INDÍGENAS DO NORDESTE	249

LISTA DE FOTOS

Foto 1 - A.I. Kariri-Xocó: acesso ao rio São Francisco.....	24
Foto 2 - A.I. Kariri-Xocó: caminhão de mudança para o Ouricuri (jan/2008).....	32
Foto 3 - Aldeia do Ouricuri Fulni-ô: Pajé Júlio presenteia parente com cerâmicas Kariri-Xocó (set/2007).....	36
Foto 4 – Aldeia Fulni-ô (Águas Belas – PE)	38
Foto 5 - Reunião na clareira na época da construção da Reserva (por Lymbo)	42
Foto 6 - Fabricando as saias na Thá-Fene (da esq. para dir.: Tauy, Jadson, Ué, Piuí e Wakay).....	49
Foto 7 - Thá-Fene recebe visitantes para um domingo de vivências que culmina num Toré	50
Foto 8 - Wakay puxando Toré na Thá-Fene	73
Foto 9 - Pajé Júlio Suíra, em sua casa, entre netos e bisnetos	84
Foto 10 - Exibição do DVD No Pé do Toré na aldeia Kariri-Xocó.....	90
Foto 11 – Piuí ensinando jornalista a dançar o Toré.....	110
Foto 12 - Maracás (Thá-Fene)	146
Foto 13 - As camanda bonita é do Juremá... (vivência na Thá-Fene)	148
Foto 14 - Dia do Índio promovido pela prefeitura de Lauro de Freitas (2008)	240
Foto 15 - Adriana produzindo artesanato (Thá-Fene)	240
Foto 16 - Construção da Reserva Thá-Fene (por Lymbo).....	241
Foto 17 - Wyran e Tauy (pintura com jenipapo)	241
Foto 18 - Tauy (Thá-Fene).....	242
Foto 19 - Formatura de Lymbo (2008)	242
Foto 20 - Gravação com MD da Missa de Abertura do Ouricuri Fulni-ô (Set/2007).....	243
Foto 21 – Cafurna Fulni-ô na Thá-Fene	243

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex. 1.....	120
Ex. 2.....	143
Ex. 3.....	143
Ex. 4.....	143
Ex. 5.....	160
Ex. 6.....	171
Ex. 7.....	187
Ex. 8.....	188
Ex. 9 As camanda bonita são do juremá.....	189
Ex. 10.....	191
Ex. 11.....	192
Ex. 12.....	193
Ex. 13.....	194

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - (Kiefer 1976, 10).....	52
Fig. 2.....	141
Fig. 3.....	144
Fig. 4.....	155
Fig. 5.....	175
Fig. 6.....	178
Fig. 7.....	179

Fig. 8	181
--------------	-----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	121
Quadro 2	158
Quadro 3	186

**Para Aracy Lima Campos (pela grandeza da vida),
Rafael Campos Mendes da Cunha (*in memoriam*),
Hélio Mendes da Cunha (*in memoriam*)
e meus afilhados Victor Sales Caldeira e Vicente Machado de Aguiar.**



**PRIMEIRO RITUAL
DO DISCURSO**

1. INICIAÇÃO A UMA TRAJETÓRIA

O Toré pulsa. Sua força de revitalização da cultura indígena está presente no poder que a música tem de romper barreiras espaço-temporais. Também em abrir canais de comunicação para uma nova perspectiva de grupamentos indígenas se constituírem subjetivamente na sociedade de consumo globalizada. Este é o tema de onde parte esta pesquisa de inspiração etnográfica na área de etnomusicologia, seguindo a trajetória de um grupo de índios que vêm ampliando seus espaços de convivência na Grande Salvador.

Quando os índios do Nordeste aparecem em centros urbanos mostrando sua música sagrada, está em jogo não só a busca de estratégias de sobrevivência diante da inoperância dos órgãos tutelares nas aldeias, como também uma contraefetuação política e cultural aos discursos estigmatizantes e marginalizantes.

Posto que arbitrariamente considerados extintos, esta ação tende a retomar não só um território geográfico como existencial, o que se observa em alguns países da América Latina. Fato que também se liga ao chamado pan-indigenismo e a uma rede de emergência e afirmação étnica, encontrando como desafio superar os dispositivos ideológicos dominantes por trás da imagem do índio genérico.

Se o capitalismo mundial integrado, como diz Guattari, descentraliza “seu foco de poder das estruturas de produção de bens e serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade” (1990, 13)¹, torna-se fácil desconfiar dos discursos de retorno à ingenuidade, quando se fala de índio. No mínimo, escondem o que há de mais grave na constituição da nação brasileira, qual seja, o desmando oligárquico que fez e faz usurpar e concentrar terras nas mãos de uma pequena parcela da população, mantenedora de uma relação exploratória dos desalojados territoriais. Esta parcela inclui um capital

¹ Para as referências parentéticas, notas de rodapé, identações, citações e bibliografia foi utilizado o manual de estilo de Turabian (1996), referente às normas da Chicago University, com algumas variações. Sob a designação geral de Referências Bibliográficas incluo tanto o material citado como apenas consultado, apesar da autora recomendar uma distinção. Os elementos pré-textuais, apresentação gráfica, apêndices e anexos seguem o manual da UFBA (Lubisco 2003). Quanto à ortografia, foi adaptada às recomendações gerais das novas regras da língua portuguesa, em fase de implantação. Porém, as citações e algumas palavras com hífen mantêm sua ortografia original.

mundializado que insiste no falso paradigma do crescimento por meio da aceleração da produção e do consumo, refratário a qualquer sensatez ecológica.

Os índios da Amazônia sofrem essas consequências, pois ali está um nicho do interesse exploratório mundial. Os índios do Nordeste também sofrem porque foi pelas margens do rio Francisco, que o país começou a ser colonizado através de frentes pastoris e monoculturas agrícolas latifundiárias, gerando todo um regime de escravidão e exploração servil que perdura na nossa estrutura social.

Quando a partir da década de 1970, principalmente da década de 1980, estes índios começam a chegar a Salvador, sob a influência de um processo de ressignificação étnica movimentado pela conquista territorial, encontram seus discursos em ressonância com uma *contracultura cidadina* que busca outros valores e modos de vida para a existência humana.

O ritual de Toré, símbolo máximo e diacrítico da união entre os povos indígenas nordestinos e da sua luta política, emprega palavras de ordem como força, fraternidade, espiritualidade, respeito à natureza e diferenças humanas, ao mesmo tempo em que sua música promove signos de resgate de uma história cultural.

Nas arenas onde acontecem as performances de Toré, convidando o público ordinário a se beneficiar do efeito curativo e de proteção espiritual, encontram-se os bastidores paralelos de diversos atores sociais: lideranças indígenas, missionários, antropólogos, indigenistas oficiais, ONGs e setores governamentais.

Esta pesquisa se interessa por estes aspectos políticos, e pelos deslocamentos dos grupos indígenas e suas performances de Toré no espaço urbano. Durante muito tempo os índios foram tratados, na literatura antropológica, como sistema cultural fechado nas suas aldeias e circunvizinhanças e a cidade como espaço estratificado de relações delimitadas pelo capital. A oposição aldeia e cidade recebe a herança equivalente ao discurso etnocêntrico das categorias primitivo e civilizado.

Acontece que o Toré aparece na cidade lidando com variáveis de qualquer outro fenômeno urbano público. Ao tempo em que faz parte da faceta visível de “um complexo cultural que expressa as representações centrais de um povo” (Langdon 1996, 23), entra em ressonância com movimentos mais globalizados da cultura da tolerância e da

solidariedade, das práticas esotéricas e neoxamânicas, das políticas e ideologias de educação inclusiva e diferenciada.

O Toré foi focado nesta pesquisa como um meio e processo de expressão pública para este índio que negocia um espaço social e um modo de vida próprio, mas, principalmente, procura não sucumbir a uma dissolução da sua identidade social pela saída da aldeia, mesmo que temporária. A eficácia simbólica deste ritual, na leitura que faço de Lévi-Strauss (1973), está em possibilitar que, no ato de expressão, algo da subjetividade indígena se sustente *para dentro e para fora*, gerando novos sentidos.

Assim, esta linha de pesquisa pretende abrir outras significações para a palavra ancestralidade ou pensarmos novas estratégias teóricas e ideológicas no campo dos estigmas e dos racismos, escapando dos recalques gerados pelo *mito das três raças* na constituição da sociedade brasileira. No mito, o brasileiro seria o produto de uma mistura, que ao mesmo tempo em que faz desaparecer cada raça, congela seus “ingredientes raciais” em qualidades imutáveis. Neste sentido, vale a pena investigar os sentidos diversos gerados, em termos sociais, culturais, políticos, econômicos, morais e ideológicos, quando se afirma que Toré é “coisa de índio”.

Para a etnomusicologia, é fundamental estudar a música como um meio de responder questões socioculturais ou, como diz Blacking (1973), ser possível produzir análises que permitam explicar como um sistema musical é parte de outros sistemas de relações dentro de uma cultura. Ademais, “não parece existir fenômeno única e exclusivamente musical, a música surge organicamente ligada ao meio e aos seres que a trazem à vida” (Magalhães 1994, 1).

A escolha por focar o Toré no espaço urbano se dá pela hipótese de que esse fenômeno musical, mesmo deslocado de suas origens, mantenha indiviso e comunique um fundamento mítico-simbólico essencial das culturas indígenas que o praticam e que vêm se transformando. Efetua um sentido ancestral que sacraliza o espaço onde o índio pisa, evocando, pelo ritual, uma totalidade de força, cura e união. Que poder é esse que o ritual musical carrega, servindo como amálgama vital destas culturas?

Praticar o Toré, seja nas aldeias do nordeste do Brasil, seja em Salvador, torna-se necessário em termos políticos, econômicos, sociais e subjetivos à sobrevivência destes índios enquanto *ser-índio*. E também se mostrou um atrativo para a população não índia, que demonstra um interesse crescente.

Nesta pesquisa, tive acesso a grupos de índios Kariri-Xocó de Alagoas. Intrigava-me saber: por que vinham de longe, tendo outras capitais nordestinas mais próximas? Como formaram uma rede de conexões na região metropolitana de Salvador? Segundo Sousa (2004b), isto aconteceu através do contato com missionários da Fé Bahá'í e foi se intensificando quando alguns espaços esotéricos começaram a trazer índios de diversas etnias para dançarem o Toré. As escrituras Bahá'í, de origem persa, predizem um destino especial dos povos indígenas no planeta e um papel do ensinamento destes povos para “iluminação da Terra”. O trabalho dos missionários começou nas aldeias entre os Kiriri de Mirandela desde a década de 1960 e entre os Kariri-Xocó e Xucuru-Kariri principalmente na década de 1970 e teve continuidade em Salvador num centro regional da Fé. Neste local, alguns índios Kariri-Xocó, pioneiros em fazer o Toré nesta cidade, aprenderam modelos de organização e estabeleceram alguns contatos importantes.

A partir de então, foi o encontro com uma rede de solidariedade em Salvador que encorajou a itinerância dos demais, a qual vem se multiplicando. Como os Kariri-Xocó costumam dizer: “*nós anda em bando. Vem um, vem mais dez, vinte, atrás*”². Analisando a história de como este grupo se estabeleceu, seria quase impossível se não contassem com o abrigo de algumas pessoas e instituições em Salvador. Evocam sempre a importância deste acolhimento e das amizades conquistadas na cidade.

Deve-se também considerar o “interesse místico” urbano pelo saber indígena. A existência na região metropolitana de Salvador de comunidades xamânicas ou diversos grupos da União do Vegetal e do Santo Daime que realizam práticas espirituais através do uso da ayahuasca como enteógeno, contribuem para o crescimento deste interesse.

O recorte etnográfico desta pesquisa se centraliza na trajetória e estratégias de sobrevivência deste grupo de índios Kariri-Xocó, incluindo Wakay, um dos meus principais informantes, pertencente também à etnia Fulni-ô. O grupo organiza uma ONG voltada para a divulgação da cultura indígena, em um terreno de mata virgem em Lauro de Freitas, município pertencente à Grande Salvador. Intitulam esse território de Reserva Thá-

² As falas individuais e coletivas (exegeses nativas) sempre aparecerão entre aspas duplas e grafadas em itálico. O uso de aspas duplas, sem a grafia estar em itálico, quando não se tratar de uma citação com referência bibliográfica, serve para chamar a atenção ao sentido diferenciado de certos conceitos ou termos, como é de praxe.

Fene, embora não se trate exatamente de uma reserva, mas de uma área particular que lhes foi doada.

Sendo o Toré tomado aqui como foco deste movimento, tento ultrapassar os limites de um estudo de caso da Thá-Fene para tratar de questões mais amplas e processuais relacionadas ao poder simbólico da música, à organização coletiva de um grupo em torno do fazer Toré e às transformações de uma cultura musical e da identidade étnica.

Objetivo investigar como a música se faz veículo de circulação de significados em contextos interculturais, reinventa-se, traduz a subjetividade de um grupo e, mais fundamentalmente, serve a uma reterritorialização existencial, preservando o que se considera internamente a essência de um modo de subjetivação indígena.

2. JUSTIFICATIVA AOS PROPÓSITOS

A constituição brasileira de 1998 reconheceu tardiamente a ideia dos povos indígenas como coletivos detentores de autonomia sociopolítica e cultural. Na visão de Marilena Chauí, o desafio social está em superar os efeitos da colonização, escravidão, aculturação e extermínio, que cristalizaram a imagem dos índios como pertencentes ao passado:

“Passado cronológico: os povos indígenas são resíduos ou remanescentes em fase de extinção como outras espécimes naturais. **Passado ideológico:** os povos indígenas desapareceram ou estão desaparecendo, vencidos pelo progresso da civilização que não puderam acompanhar. **Passado simbólico:** os povos indígenas são apenas a memória da boa sociedade perdida, da harmonia desfeita entre homem e natureza, anterior à cisão que marca o advento da cultura moderna (isto é, do capitalismo). No presente, os índios seriam apenas uma realidade empírica com a qual é difícil lidar em termos econômicos, políticos e sociais. Donde a ideia de “Reserva Indígena”, espaço onde se conservam espécimes e resíduos” (Chauí 2000, 12).

No caso dos povos indígenas do Nordeste, estes efeitos foram ainda mais drásticos, principalmente por terem sido os primeiros contatados no processo de colonização. Hoje, no território nacional, “são os mais atingidos pela miséria e formas de exclusão social. Representam cerca de 20% da população indígena e as áreas que ocupam correspondem apenas a 0,3% das terras indígenas” (Oliveira, J. 2005, 9). Durante muito tempo foram chamados de caboclos, sendo seus rituais vetados pelo trabalho de missões

religiosas, suas moradias e trajes substituídos pelos da cultura dominante, bem como sua língua ancestral. Após gerações de miscigenação, não eram mais reconhecidos e muitos não se reconheciam como índios.

Da década de 1980 até hoje, índios do Nordeste vêm lutando para garantir o direito de afirmação da etnicidade e da diversidade indígena (*cf.* Sampaio 2002), o que se relaciona com o problema político de demarcação de suas terras. Mesmos aqueles grupos que se encontram em aldeias tuteladas pela FUNAI, enfrentam dificuldades ligadas à produtividade das terras (algumas consideradas não cultiváveis), escassez de recursos, invasão destas por fazendeiros (Oliveira, J. *op. cit.*) e vícios criados por uma política assistencialista.

Dessa forma, algumas lideranças indígenas vêm tentando participar do cenário político e social nacional, chamando a atenção para as dificuldades de sobrevivência nas aldeias, para os desvios de verbas dentro da FUNAI, dentre outras questões, ao que pedem ajuda a sociedade civil.

É claro que a marca histórica do conflito traz posições divergentes entre as populações indígenas, no que diz respeito à busca de outros caminhos e alianças fora da aldeia. Procuram preservar os traços de sua identidade cultural da influência da cultura hegemônica, como garantia de sua proteção e posse de terras, mas também se percebem que estão sempre em risco de sobrevivência econômica e do próprio grupo. Na esteira das contradições entre tradição e modernidade, há um misto de desconfiança e dependência, de abertura e fechamento.

Os Fulni-ô se sentem constantemente irritados diante de perguntas curiosas a respeito de seus rituais, e já acusaram de traidor um pesquisador que, segundo eles, “revelou o segredo do Ouricuri”. Entre os Kariri-Xocó, o Cacique mantém a opinião e posição de que devem contar com a FUNAI e os órgãos públicos destinados a ajudá-los. Completa afirmando: “o antropólogo só vem aqui tirar e não deixa nada que beneficie a comunidade”. Já o Pajé denuncia a corrupção dentro da FUNAI e defende que os trabalhos acadêmicos são importantes quando feitos por “brancos” amigos dos índios. Argumenta, por exemplo, que as terras Kariri-Xocó foram demarcadas através do laudo antropológico de Marcos Tromboni: “*Ele deixou uma cópia comigo... essa é nossa garantia*”.

Numa etapa posterior da pesquisa quando assistimos a um vídeo produzido por mim, perguntei ao Pajé se meu trabalho serviria a eles. “*Sim. É muito bom. Você está só dizendo a verdade aí... e as pessoas vão poder conhecer mais do índio*”.

Percebi que “*conhecimento*” é uma palavra fundamental entre estes índios. Primeiramente, como base de legitimação, o que significa ser conhecedor da sua própria origem. Segundo, no sentido de ter “conhecidos”, aliados com os quais eles possam divulgar e dinamizar *sua tradição*, o que implica sempre, como diz Hobsbawm (1984), uma reinvenção da mesma.

O fazer circular uma tradição aberta a soluções criativas se embrenha com a invenção de novas formas de sobrevivência e resistência sociopolítica. Isto vem se encenando num palco de composição com a sociedade civil, de um modo geral: ONGs, instituições de ensino e pesquisa, grupos culturais e ambientalistas, etc. Neste processo, antropólogos e etnomusicólogos articulam um papel importante, embora ainda incipiente, contribuindo para uma problematização crítica, além de dar visibilidade aos processos de transformação dos povos indígenas do Nordeste. E outro, ainda mais relevante: quando é possível fazer, mesmo que num âmbito restrito, do produto de suas pesquisas, essas culturas se *reconhecem* e serem *reconhecidas* em suas próprias vozes – como diz o Pajé: *nas suas verdades*.

Estudar esse fenômeno contemporâneo talvez possa implicar numa outra abordagem, que escape à herança de uma etnografia indígena feita por estrangeiros no Brasil ou a um indigenismo invariante, portanto incongruente à própria dinâmica das culturas indígenas. Segundo Carneiro da Cunha, mais do que remontar a história documental escrita, “cabe restabelecer a importância da memória indígena, transmitida por tradição oral recolhendo-a, dando-lhe voz e legitimidade em justiça. A história dos índios não se subsume na história indigenista” (1992, 22).

O Toré, que vem servindo nas últimas décadas como ponto diacrítico do reconhecimento de etnicidade através das políticas de demarcação das terras, tem podido atualmente ganhar outros sentidos, enquanto recurso de visibilidade dos grupos indígenas para a sociedade nacional. Este movimento inventivo é um objeto de interesse da presente pesquisa, pois a “percepção das dinâmicas sociais e culturais exige que se atente não apenas às tradições, como também à inovação” (Cohn 2001 , 37).

Segundo Romério Nascimento, “a música contida no Tolê expressa toda uma especificidade na identidade étnica dos Fulni-ô e também funciona como um elo comunicacional com outras sociedades. Isto quer dizer que ao mesmo tempo em que a música possui códigos gramaticais próprios do grupo, interligados a toda uma rede social Fulni-ô, ela constrói limites com as demais sociedades que não fazem parte do seu contexto étnico” (1998).

Nas cidades, o Toré, valendo-se do poder que a música tem de romper barreiras espaciais, carrega elementos de demarcação de uma territorialidade subjetiva indígena no convívio com as lógicas da sociedade globalizada.

Palavras que cercam o ritual como “força”, “união”, “ancestralidade” erigem um *código transcultural*. Estes termos se descolam da tradição e, muitas vezes, viram *slogans* numa direção de aprendizado vetorial: **ensinamento indígena → sociedade contemporânea**. Aqui em Salvador, são inúmeras as vivências, grupos terapêuticos, lojas esotéricas, etc. que investem num aprendizado *xamânico* e trazem os índios para tal fim (*cf.* Sousa 2002; Mata 2005). Paralelamente, o contexto escolar é outro palco de indução dessa aproximação, quando se multiplicam compilações sobre a temática indígena na sala de aula, documentos nacionais e internacionais de promoção e afirmação da diversidade étnica, diretrizes curriculares e leis que regulamentam o ensino da cultura indígena. Numa tentativa de aprender com os protagonistas dessa cultura, algumas escolas de Salvador convidam grupos indígenas para visitarem suas salas de aula.

Dessa forma, a ocorrência de *Torés* em Salvador, que antes se resumiam à Semana de 19 de Abril (Dia do Índio) e a outros momentos políticos e simbolicamente importantes, passaram a ser mais frequentes tanto em Escolas quanto em ONGs ambientalistas, em espaços de práticas esotéricas e em encontros artísticos transculturais, contando com a participação conjunta da população metropolitana e de índios vindos de regiões próximas: Xucurú-Kariri e Kariri-Xocó (AL), Fulni-ô e Pankararé (PE), Kiriri, Pataxó, Pankararú e Tumbalalá (BA).

Em relação à realidade da aldeia, a vinda para a cidade também se torna uma saída econômica, na medida em que, durante as apresentações de Toré, os índios recebem doações, cobram cachê ou vendem artesanato. Essa economia, ligada aos períodos de eventos culturais ou turismo na cidade e ao mês de abril e meses subsequentes, serve

inclusive como reserva para que os índios possam levar alimentos para sua família e se estruturarem para os dias em que ficarão isolados durante o ritual do Ouricuri.

Focar o Toré em suas diversas facetas na contemporaneidade também é uma resposta a estigmas que uma série de pesquisadores da chamada etnografia indígena, concentrados nos designados “índios selvagens” da Amazônia ou do Xingu, ajudaram a forjar. Ou então, a construção de novos conceitos para dar conta de realidades associadas ao Nordeste, ressignificando o termo “emergência étnica”.

Em meados dos anos 1970, as lideranças indígenas ultrapassaram “a esfera de suas próprias tribos para alcançarem círculos mais abrangentes de constituição de movimento com forte sentimento de fraternidade indígena” (Rocha 2003). Antes disso, “índio” era apenas um termo *ético* (leia-se *ético* enquanto oposição a *êmico*). Este termo foi sendo apropriado pelas populações assim tratadas na medida em que fenômenos como o pan-indigenismo e o *comunitarismo* indígena, começaram a ocorrer em escala global. Data de 1975 a Primeira Conferência Internacional dos Povos Indígenas, ocorrida no Canadá. Os movimentos democráticos e de defesa dos direitos humanos e da diversidade cultural contribuíram para que muitas instituições tomassem para si a “causa indígena”, o que se vem caracterizar como indigenismo, englobando desde a esfera pública até ONGS e ativistas. Não identificados com certos posicionamentos ideológicos do indigenismo, alguns países da América com grandes contingentes indígenas forjaram movimentos que legitimam o discurso dos descendentes dos povos pré-colombianos acerca de sua condição atual e não mais como meros remanescentes. No México aparecem a *Coordinación Nacional de los Pueblos Indígenas*, a *Confederación Nacional de los Pueblos Indígena* e o *Congreso Nacional Indígena*. Para diferenciar do indigenismo, forjou-se o termo *indianismo*, acepção esta distinta dos movimentos nacionalistas ou literários românticos. O *indianismo* permite pensar em etnia sem excluir a noção de pertença a um Estado/Nação. Dessa forma, não mais como minoria étnica que deve ser tutelada, mas como cidadãos com direitos de exercer plenamente sua diversidade cultural.

Neste contexto, os povos indígenas do Nordeste brasileiro, taxados como integrados, demonstram que, mesmo destoando do estereótipo do índio brasileiro, também são conhecedores de uma ciência indígena e, assim como outros povos autóctones, não perderam a relação de “encantamento” com o mundo. O Toré toma a via de face pública desse conhecimento. É uma espécie de saber comunicado sobre a origem indígena. Mais

do que apenas representar uma marca de autenticidade na relação com a sociedade, o Toré vem se tornando um renovado canal de expressão indígena na cidade, onde se veiculam outras significações para o “ser índio”. Assim, a construção de um modo próprio de fazer esse ritual na cidade, tentando escapar ao estigma do fenótipo, e reconstruindo a identificação étnica pela afirmação da Origem, permite posicionar o Toré como vetor analítico do que Oliveira, R. (2000, 2006) conceitua como *processo de etnização*. Diante da sociedade nacional homogênea, a etnização no espaço urbano persiste como um microcosmo, evocativo da Origem mítica, catalisador das formas de interação, regras, jogos de linguagem, e comunicação do que seria uma “indianidade”, possibilitando, desse modo, ser reconhecido como grupo étnico.

Este processo, em se tratando de povos indígenas do Nordeste, deve ser lido como transcultural, envolvendo desde o que se pode chamar historicamente de identidades contrastivas, as lutas por direitos étnicos e conquista de terras, até a apropriação contemporânea de novos espaços sociais, quando da migração para as cidades. E seus protagonistas são tanto os povos indígenas, quanto as instituições públicas, os pesquisadores e a sociedade nacional, de uma forma geral. Uma dissertação como esta, quando assume “o étnico” como objeto de investigação, mesmo que parcialmente, pode ser considerada um vetor acadêmico de etnização. Consequentemente, devemos estar desde o início implicados com uma etnoética.

Partindo deste posicionamento, não interessou a essa pesquisa esclarecer elementos do segredo por trás do Toré, toda vez que isto significasse quebrar um acordo fundamentado na ética em campo. Não foi possível determinar em que medida essa interdição ao “segredo” possa ter influenciado no desinteresse de alguns pesquisadores pelo Toré de certos povos indígenas. Ao mesmo tempo, pode-se indagar se a pouca ênfase em alguns temas ainda seja reflexo de estigmas dentro da academia, apesar do crescimento nas últimas décadas do interesse sobre culturas indígenas integradas ou vivendo no contexto urbano. Exatamente no espaço urbano é que a tensão entre o público e o privado adquire novas dimensões a serem problematizadas. Infelizmente, no campo da etnomusicologia indígena observei uma menor incidência nesta temática de trabalhos acadêmicos mais extensos, em forma de teses ou dissertações. Já como fontes etnográficas para esta pesquisa, destacam-se as teses de doutorado sobre os Kariri-Xocó de Mota

(1987), que trata do uso das plantas medicinais e Mata (1989), abordando a reconstrução de uma identidade indígena por meio do processo político de recuperação de suas terras.

Refletir, através do Toré, sobre as culturas indígenas do Nordeste, que passam por processos os mais diversos de reinvenção de suas tradições, e sobre a própria incidência destas culturas no espaço urbano, é de fundamental importância na desconstrução da antiga herança do folclorismo e de certa antropologia que subdividia o Brasil em áreas culturais³. Faz-se imperativo questionar: como tratar fenômenos como transmissão, fusão, sincretismo cultural em tempos tão globalizados?

Além destas questões de ampla articulação, a importância do levantamento dos cantos de Toré também se dá pelo seu *sotaque* e letras. Sotaque é um modo “assemântico” de cantar presente em grande parte das culturas indígenas, mas com diferenças entre algumas etnias. Nas letras estão contidas referências a lugares, acontecimentos históricos, antepassados, símbolos e sentimentos indígenas, além de palavras ou sonoridades que podem servir de ponto de investigação de possíveis assimilações fonéticas e fonológicas de antigos dialetos Kariri. É notório saber entre os pesquisadores de culturas de tradição oral que o canto é uma das maneiras mais eficientes de preservação da história oral. Vide os repentistas e emboladores de coco, que são capazes, nas suas rimas, de guardar nos versos a história de gerações, por exemplo. A música, por certos aspectos de sua natureza cognitiva e simbólica, opera no campo da memória. Vem sendo utilizada inclusive nas Escolas Indígenas em projetos de resgate cultural e da língua. Como diz Merriam (1964), a música contribui na continuidade e estabilidade de uma cultura e pode ser vista como um ponto central de investigação de outros traços culturais.

Por último, gostaria de lembrar que a questão indígena brasileira está longe de ser resolvida, havendo 38% da população indígena em situação de extrema pobreza (sendo 15,5% na população não indígena), o que se agrava em determinadas regiões (Silva, F. 2006). Ainda contamos com uma política governamental proporcionalmente muito imatura e pouco discutida pela sociedade nacional, apesar dos avanços da Constituinte de 1988 e de leis subsequentes. Ao contrário do que se predizia comumente como ameaça de extinção (após as severas baixas decorrentes de guerras e doenças no período de colonização do

³ cf. Galvão. (1973) *Índios do Brasil: áreas culturais e áreas de subsistência*. Exemplo de uma vertente do pensamento culturalista no Brasil.

país), a população indígena tem aumentado nas últimas décadas. Hoje são 227 povos, 180 línguas (ISA 2008) e um total de 635 terras indígenas - 421 regularizadas, 123 em estudo e o restante em etapas diversas do processo legal de regularização (FUNAI 2008). O censo do IBGE de 2000 aponta para 734 mil índios (sem considerar os grupos isolados); deste total, 384 mil vivendo em áreas urbanas. Não encontrei entre os autores uma convergência de explicação em relação ao aumento populacional, mas destaco em algumas variáveis ligadas ao decréscimo da taxa de mortalidade, em consequência da melhoria da assistência médica (Silva, F. 2006), e também outros fatores ligados às ideologias e movimentos políticos afirmativos, quando mais indivíduos se autodeclararam índios.

Entretanto, uma série de tensões locais e nacionais acontece ainda com esse contingente, como consequência de um processo histórico que acirrou desigualdades e contradições. Atualmente estão em evidência na mídia nacional os conflitos entre fazendeiros, posseiros e indígenas na Reserva Raposa Serra do Sol, em Rondônia, homologada como área contínua indígena em abril de 2005⁴. Há também casos como a da menina Maria dos Anjos Paulino Guajajara, morta em maio de 2008, na aldeia Araribóia (MA), vítima de uma bala disparada, ao que parece, por agricultores vizinhos que constantemente invadem a área indígena para extração de madeira. Perdura em muitas populações que vivem nas cercanias de aldeias um sentimento de hostilidade para com os índios, recheado de preconceitos e do questionamento da legitimidade de suas terras.

Em 20 de maio de 1988, em outro território de conflitos constantes, ocorreu o assassinato a tiros do cacique Chicão Xucuru-Kariri (antevisto por ele mesmo), por fazendeiros que ocupavam as terras indígenas⁵, o fato causou forte comoção principalmente no movimento indígena nacional (do qual o cacique fazia parte), em ONGs indigenistas e nas entidades de defesa dos Direitos Humanos. Já em Brasília, palco político que reflete a violência dos conflitos territoriais, ainda estão impunes os assassinos de

⁴ Discute-se as vantagens e desvantagens de se pensar a existência de territórios indígenas contínuos ou descontínuos e em questões relacionadas à segurança dos índios, sustentação econômica, segurança nacional na fronteira e interesses internacionais. O que fazer com as já constituídas relações de trocas entre a população local e a indígena? Qual o papel do exército? O governo federal conseguirá pagar os altos preços das indenizações?

⁵ Chicão Xucuru, como era conhecido, teve uma atuação marcante no movimento indígena nacional, inclusive fazendo parte das delegações que acompanhavam em Brasília os trabalhos da Constituinte (1987-1988).

Galdino, *Pataxó Hãe Hãe Hãe*. Parece que nestes momentos críticos, a sociedade nacional volta a lembrar da existência de índios em seu território.

Não diferentemente, o Pajé Júlio Suíra me confessou se sentir em situação de ameaça, pelos conflitos que ocorrem nas terras Kariri-Xocó. Para encerrar esta seção, transcrevo um trecho de uma entrevista dele exibida no YouTube⁶:

“Mandeí um e-mail para o presidente, é claro, porque no último debate que ele teve com Alckmin, pra ele encerrar ele falou no negro, falou nos favelados, falou dos Sem-Terra e não falou dos índios. Eu como sou vice-presidente do partido... meu e mais dele – o PT – dessa pequena cidade que eu moro em Porto Real de Colégio, vim todo batido. passei o email pra ele dando os parabéns: ‘- Gostei. O trabalho dele foi bem feito. Só ignorei uma coisa e me entristeceu. Ele falou de todas as etnias necessitadas do país, só não falou dos Índios... Se ele já achava que os índios já estavam realizados ou eles não existiam?. Não sei se ele recebeu ou se vai receber, mas eu acho que ele vai receber... Em nome dos índios brasileiros, eu tava esperando uma resposta dele.”

⁶ Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=ABbBxZ2p65s> <acessado em 05/02/2008>



**CAPÍTULO I –
CARTOGRAFIA DE VIAGEM**

1. OS KARIRI-XOCÓ

A denominação Kariri-Xocó nasce de uma fusão interétnica ocorrida há pouco mais de cem anos entre os índios Kariri de Porto Real do Colégio (Alagoas) e parte dos Xocó da ilha fluvial sergipana de São Pedro, vizinhos em margens opostas do Baixo Rio São Francisco (Mata 1989). Assim, “uma terceira entidade foi formada, que não é Xocó, nem Kariri, mas Kariri-Xocó: uma complexa comunidade de povos ao mesmo tempo unidos e divididos” (Mota 2007, 47). Vivenciam então um processo de reconquista territorial e uma luta de legitimação da etnicidade, para constituir posteriormente a aldeia Kariri-Xocó. Desde o início este processo recebe as marcas de uma divisão interna e a tentativa, como etnia emergente, de diferenciação e reconstituição da sua história ancestral.

Pela escassez de documentos históricos ou tendenciosidade de alguns destes, torna-se especulativo, além de fugir ao objetivo deste trabalho, traçar uma linha histórica da descendência destes índios em relação ao período inicial de colonização. Muito se discute sobre continuidade e descontinuidade no campo da História. Obviamente, não sendo possível obter dados pré-colombianos, alguns relatos históricos podem dar a falsa ideia de estarem se referindo a culturas autóctones, quando, na verdade, a maior parte deles diz respeito a índios já em situação de contato, em graus diferenciados.

Nos *tópicos 1.1 e 1.2.*, tratar-se-á de alguns aspectos gerais do contexto histórico e atual dos índios desta região, sendo fundamental para esta pesquisa observar os traços mítico-simbólicos da *etno-história* Kariri-Xocó que sobrevivem como resultado da mútua influência entre a história documental oficial e as diversas interpretações e discursos sociais sobre uma “suposta mesma história”.

Vale ressaltar que alguns dos dados históricos encontrados coincidem com a história oral contada pelo grupo, sendo que parte desta “memória ancestral”, suponho, se mescla com discursos aprendidos através do contato com agências indigenistas, pesquisadores e educadores. Neste sentido, alguns etnólogos quando vão a campo, ao perguntar ou conferir dados sobre a “origem”, acabam provocando em seus interlocutores uma resultante discursiva em que se mescla a lógica historicista ocidental e a lógica mítica da memória social destas comunidades, como pude observar em campo.

1.1. História

Na história do contato, os índios da costa recebiam uma denominação genérica de Tupis, sendo os Tupinambás o grupo mais citado, além dos Tupiniquins, aliados dos portugueses. Os índios do interior do Nordeste, em contraposição à homogeneidade cultural e linguística dos Tupis, e tomados pelos colonizadores como seus inimigos, eram também chamados genericamente de Tapuias (Dantas 1992; Reesink 2006). Tapuia designava aqueles não falantes da língua Tupi, tomados como inimigos pelos portugueses. Entretanto se tratava de várias etnias e línguas dispersas territorialmente, o que tornava difícil qualquer tentativa de colonização massiva, a não ser pelo combate ou pelo processo posterior de catequese das missões jesuíticas e outras missões religiosas.

Da mesma forma vários grupos *transmigrantes* recebiam o etnônimo Cariri, mesmo os de suposta origem Tupi, como os Tremembé. Neste rol de confusão, por algum tempo “a palavra Cariri passou a sinônimo perfeito de Tapuia” (Siqueira 1978, 19). Entre documentos missionários encontra-se a referência “Tapuias Mansos do Nordeste” (*op. cit.*). O que as missões faziam era a concentração de tribos diferentes no mesmo aldeamento e a imposição do *nhengatu*, uma adaptação da língua tupi conhecida como *tupi geral* (língua franca), para facilitar o trabalho de catequese, dos índios da costa até a Amazônia.

Em documentos históricos, encontram-se alusões frequentes às tribos ou nações Kariri com grafias variadas: Cariri – Kariri ou Quiriri – Kiriri (Siqueira 1978) e outros etnônimos derivados. São atribuídos a índios que ocuparam uma grande extensão territorial do Nordeste, havendo até hoje referências topológicas, geográficas e culturais a estes antigos habitantes: “da Bahia para o norte, e concentrando-se mais tarde nos sertões de Pernambuco, estenderam-se depois pelos da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará” (Costa 1983 *apud* Nascimento, R. 1998, 32). O termo *cariri* vem de *kiriri*⁷ significando *taciturno, silencioso, calado* (Magalhães 1994).

⁷ Segundo depoimento do Cacique Lázaro, coletado no trabalho de campo de Magalhães, os índios Kiriri de Mirandela teriam a origem diferente das demais tribos Kariri do Nordeste, “por serem descendentes dos Tapuias, enquanto as outras possuem maior mistura com os Tupis” (1994, 14). Entretanto este talvez não seja um dado que podemos tomar como isento, já que nos discursos de muitos informantes indígenas está presente um ideal de ancestralidade pura, de ser um “tronco” diferenciado dos outros índios.

Durante muito tempo houve por alguns autores uma tentativa de comparação entre o Tupi e a língua kariri, talvez por processos de misturas e aculturação que aconteceram desde o início do contato dos colonizadores com os índios e destes com outras tribos. Na análise de Siqueira (1978), isto significava tomar a generalização pela peculiaridade.

Os documentos históricos sugerem uma possível descendência dos índios de Porto Real do Colégio dos *Dzubukuá-Kariri*, antiga tribo habitante da metade ocidental do arco formado pelo submédio São Francisco, relatada pelos missionários capuchinhos Martinho e Bernardo de Nantes (respectivamente, 1707 e 1709, *apud* Dantas 1992, 432). Do contato com estes índios que viviam em Rodelas (norte da Bahia), nas margens do São Francisco, Bernardo de Nantes escreveu um Catecismo Português-Dzubukuá (impressão de 1709) e um manuscrito em Francês-Dzubukuá, em 1702 (*cf.* Queiroz 2008).

José Nunes, índio Kariri-Xocó conhecido como *Nhenety* (ocupa atualmente a função de historiador da tribo), afirma que a língua kariri perdida dos índios de Colégio é o *dzubukuá*, o que é corroborado por alguns trabalhos etnográficos sobre os Kariri-Xocó (Mata 1989; Mota 2007). Estas duas autoras apontam para a preservação de palavras do idioma que se referem ao ritual do Ouricuri e à flora mágico-medicinal da região.

Entretanto, nas minhas pesquisas de campo, encontrei um dado controvertido, já que os Kariri-Xocó têm podido fazer um resgate da língua utilizando uma fotocópia da *Arte de Grammatica da Língua Brazílica da Nação Cariri* escrita pelo Padre Luiz Vincencio Mamiani (1877). Este é um documento histórico único que descreve um dos quatro dialetos Cariri, mas se trata, neste caso, do *kipéa* e não do *dzubukuá*, como os Kariri-Xocó que tiveram contato com a Gramática costumam dizer.

Trata-se de uma apropriação interessante de ser investigada, mas que não tive chance de fazê-lo, pois só pude confrontar estes dados quando já havia finalizado o trabalho de campo. Queiroz afirma que “tal como o Tupi da Costa, a língua dos Kariri foi adotada como língua franca, servindo como um instrumento de comunicação entre os religiosos e uma significativa parcela dos povos nativos que habitavam, na época, as proximidades do São Francisco” (2008, 35).

Reesink aponta para o fato de haver algumas confusões de atribuições de etnônimos. Por exemplo, aparece na introdução do *Katecismo de Língua Kariri*, feita por R. Garcia, a alusão de diferenças linguísticas entre os Kiriri descritos por Mamiani e os

Kariri do São Francisco, descritos por Martin e Bernardo de Nantes. O dzubukuá e o kipéa difeririam de modo semelhante do português em relação ao castelhano (Reesink 2006).

Segundo Dantas (*op. cit.*), não é possível definir muito bem a família Kariri, pois apenas quatro de suas línguas foram identificadas – Kipéa, Dzubukuá, Kamaru e Sapuyá - sendo que apenas a primeira foi bem descrita no período colonial por Mamiani. Há algumas outras etnias da região ao Norte do São Francisco, como os Xucuru⁸, às quais foram atribuídas parentesco com a família Kariri (*cf.* Pinto 1938 *apud* Dantas *op. cit.* e Fabre 2005), embora não haja amplo material histórico, linguístico e etnográfico para conferir esta assertiva. Uma hipótese que se aceita com mais frequência é que “na Bahia, abaixo do São Francisco ficou o nome de Kiriri; do rio para o norte ficou o nome de Kariri, [sendo estes os dois grupos principais] com exceção de outro ramo, Kariri-Sapuya, que foi forçado várias vezes na direção do sul da Bahia” (Reesink 2006, 62-63). Embora haja, dentre estes grupos, afinidades linguísticas e culturais, deve-se atentar para “uma série de variações desconhecidas e cujas noções próprias à sua etnicidade foram substituídas pelo molde da classificação externa, com a imposição de uma noção de etnicidade diferente” (*op. cit.*, 63).

Ainda no sertão árido de Pernambuco, os autores acima fazem referência aos Xocó e Karapotó (*op. cit.*, 433), presentes também no baixo São Francisco. A maioria das referências aos Xocó (*Ciocó, Tsocó ou Socó*) remonta ao século XVIII (*cf.* Siqueira 1978; Mata 1999)⁹.

Alguns destes relatos históricos fazem pensar em processos transmigratórios em épocas diferentes devido a diversos fatores. Destaca-se aqui a busca de nichos favoráveis à sobrevivência, as guerras intertribais ou contra colonizadores, os deslocamentos forçados para missões jesuíticas e, finalmente, um fator de vital importância para entender os conflitos de terra envolvendo fazendeiros e índios que até hoje persistem no nordeste: as “frentes pastoris” (*cf.* Dantas 1992; Brasileiro 1999; Ribeiro 2006).

⁸ Em Palmeira dos Índios, município de Alagoas, existe a aldeia dos Xucuru-Kariri, onde moram muitas famílias Kariri-Xocó, do mesmo jeito que há Xucuru-Kariri morando em Porto Real do Colégio. É comum o casamento interétnico envolvendo essas aldeias (assim como entre Kariri-Xocó e Fulni-ô).

⁹ P. Thérberge (*apud* Siqueira), no século XIX, em seu *Esboço Histórico Sobre a Província do Ceará*, considerava os Xocó como índios de Língua Geral, o que não foi comprovado. “Lembremos que as línguas e dialetos dos indígenas do alto sertão foram consideradas ‘cerca de cinquenta’ de diferentes vocabulários” (Siqueira 1978, 42).

No século XVII, as missões começaram a se expandir para a zona rural do Nordeste. No São Francisco, os capuchinhos franceses serão os primeiros a chegar, antes de 1671, fundando a missão de Rodelas e a dos Aramuru. (Dantas 1992). Muito dos primeiros aldeamentos missionários indígenas haviam sido dizimados pela bexiga, sarampo, peste e fome. As missões rurais sofriam as dificuldades por conflitos com os *sesmeiros*, como a família D'Ávila (donos de uma extensão de 130 léguas de terras devolutas – a chamada Casa da Torre), o que perdurou por dois séculos.

Martinho de Nantes, participando dessas missões, deixa importantes relatos de utilidade etnográfica¹⁰, onde registra suas impressões sobre os índios Kariri como “embrutecidos” por uma vida fundada nos sentidos, praticantes de “festins” impudicos e tendo feiticeiros ou “impostores” pactuados com o diabo, esta impressão causada pelo uso da “fumaça do tabaco e certas rezas”. Conclui que diante de uma “desordem assustadora” e sendo “ingênuos”, “os Kariri deveriam ser transformados em homens livres e, depois, em bons cristãos” (Nantes *apud* Dantas 1992, 441).

As missões de catequese dos séc. XVII e XVIII, segundo alguns autores, tiveram um papel paradoxal. De um lado, proibiram manifestações da cultura e religiosidade indígena que pudessem parecer exercício aberto do paganismo; por outro juntaram etnias diferentes e tentaram unificar costumes sob a égide civilizatória, transformando pagãos em cristãos “produtivos”. Isto facilitava inclusive a exploração e escravização indígena, em grande parte realizada através das chamadas guerras justas. Ao mesmo tempo alguns aldeamentos missionários também evitaram a escravidão e serviram como garantia nos acordos com os representantes da Coroa Portuguesa da manutenção e proteção de territórios indígenas. Data de 1700 o Alvará, confirmado pela Lei de 1700, em que “El-Rei determina que a cada missão se dê uma légua de terra em quadra para sustentação dos índios e missionários” (Dantas 1992, 444). Estas porções de terra, obviamente, eram bem menores do que as que os índios costumavam ocupar (e muito menores que os latifúndios da época), além de forçarem uma cultura sedentária.

Discordando de uma visão ideologicamente “vitimista” da história oficial, Dantas (*op. cit.*) argumenta que no séc. XVII houve também muitas revoltas indígenas no

¹⁰ Obra publicada pela primeira vez em 1707. [*cf.* Nantes (1952). “Relation Succinte & Sincère de la Mission”. Ed. Fac-símile. [Bahia: Tipografia Beneditina Ltda.]

Nordeste, fato pouco valorizado na história oficial. Em 1757, foi implantado o novo sistema de governo indígena através do Diretório Geral dos Índios e, em 1759, os jesuítas foram expulsos do Brasil.

No século XIX, elevavam-se a mais de cinquenta o número de aldeamentos nas diversas províncias nordestinas, flutuando suas formas de administração (Carneiro da Cunha *apud* Dantas 1992). “Em reconhecimento à identidade indígena de seus habitantes o Estado brasileiro, a exemplo do que fizera o Estado português, dispensava-lhes tratamento especial mediante o direito à propriedade coletiva das terras, isenção de tributos, gratuidade dos serviços religiosos. E administração específica exercida por diferentes agentes sociais civis ou religiosos, que geriam os bens das aldeias e intermediavam a requisição de índios para o trabalho e participação nas atividades militares”. (Dantas 1992, 446).

Dessa época, há um depoimento do viajante europeu Gardner acerca do aldeamento da Ilha de São Pedro, localizado à margem sergipana do baixo São Francisco, ao que tudo indica o aldeamento Xocó: “o número de famílias que habitam a ilha chega a cerca de quarenta e são, em sua maior parte, índios civilizados [...] Por ele [chefe indígena] soube que os índios da ilha estão diminuindo gradativamente seu número. Suspirou o velho ao dizer-me que não estaria longe o dia em que sua raça estaria extinta, ou, pelo menos, mesclada com os outros habitantes” (Gardner 1975 *apud* Dantas *op. cit.*).

Com a saída dos jesuítas decretada por Pombal, os efeitos da dominação cultural pelo processo de aldeamento missionário, obrigaram os índios a reagir e gerir alguns aspectos da sua vida política usando de recursos de negociação, luta e reivindicação por seus direitos aprendidos com a cultura dominante. Sem a proteção dos jesuítas, as populações indígenas sofreram novas hostilizações. Muitas das fazendas de gado foram arrematadas em hasta pública e até hoje as áreas indígenas sofrem ameaças constantes de invasão por fazendeiros e posseiros, obrigando os índios a se organizarem para defesa de seu território. Contudo, os Xocó “permaneceram sob a organização dos padres franciscanos capuchinhos até o final do séc. XIX” (Mota 2007, 49). Ao que tudo indica os Kariri conseguiram sobreviver ao final do séc. XIX “como remanescentes” em torno das

regiões dos aldeamentos (*cf.* Mata 1989; Mota, 2007), entre eles o de Colégio¹¹ (desde 1714), enquanto que os Xocó foram considerados extintos e se dispersaram mais.

Tanto os Xocó quanto os Kariri recebiam a denominação geral de caboclos. Esta distinção entre índios – os considerados em estado natural - e caboclos – aqueles já “misturados” - vem do séc. XVII, quando da retomada das aldeias da costa no período de restauração portuguesa ao domínio holandês (Serafim Leite *apud* Dantas 1992). Os séculos que se seguem contribuirão para um processo sociopolítico que Mota chama de “destribalização dos caboclos” (2007, 53), através dos seguintes eventos: a declaração de Independência do Brasil (1822), com a retirada imediata de grande quantidade de fazendas de gado de alguns jesuítas; a Leis de Terras (1850), que oportunizou uma pressão política para tomada das terras indígenas e o fim do Diretório Geral de Assuntos Indígenas (1872). Com as Leis de Terras, só era dono de terra quem tivesse um documento de compra e venda, seja por qual meio tenha conseguido, envolvendo, além do poderio político e econômico de algumas famílias, *negociatas* e uso da força para expulsão de seus habitantes.

Os Kariri, embora tenham perdido suas roças de subsistência e dispersado no começo do século XX para uma rua da vila¹² que cresceu em volta do colégio da missão jesuítica, denominada então de Porto Real do Colégio, conseguiram manter uma pequena parcela de terra de 200 hectares, onde continuavam a celebrar seus rituais, que passaram a ser conhecidos, o território e o ritual, como Ouricuri.

Data do final do séc. XIX (embora não tenha sido possível encontrar referências específicas) o fato de um grupo de índios Xocó de Sergipe (município de Porto da Folha) terem buscado refúgio junto aos Kariri, na outra margem do rio, quando tiveram suas terras aforadas e invadidas¹³, após a declaração de extinção das aldeias indígenas pelo Ministério da Agricultura e Obras públicas (1873). Segundo Mata, a “denominação Kariri-

¹¹ “Na aldeia de Colégio viviam Cropotós, Cariris, Aconans, Ceococes (certamente plural de Ciocó ou Xocó) e Prakiós” (Mata 1999).

¹² Esta rua em Colégio ainda hoje abriga alguns índios Kariri-Xocó que não quiseram se mudar para a Sementeira, recebendo o nome de Rua São Vicente, mas já tendo sido chamada de Rua dos Caboclos e depois Rua dos Índios.

¹³ As terras tribais Xocó incluíam a Caiçara, Belém e Ilha de São Pedro e cerca de metade delas, foi comprada na época por um grande proprietário de terra – João Fernandes Britto (já havia alugado três parcelas das terras indígenas). Assim, pode explorar economicamente os índios que moravam nestas terras e não tinham para onde ir. (Mota 2007).

Xocó para se referir ao grupo, identificar a aldeia bem como o posto indígena é, porém, recente, posterior à criação da FUNAI. O posto da FUNAI em Colégio, fundado em 1943, recebeu o nome de Posto Indígena Padre Alfredo Dâmaso, modificado depois para P.I. Kariri. Apesar disso, em 1960, Hohenthal Jr. identifica como Xocó a comunidade indígena de Porto Real do Colégio” (1999). Outros grupos de Xocó continuaram na Ilha de São Pedro lutando por conquistar suas terras, fato conseguido na década de 1990¹⁴, e principalmente, em crise de identidade étnica, por não mais praticarem seus rituais sagrados. Não eram considerados índios pelos proprietários de terra e demais colonos e também por seus vizinhos de Porto Real do Colégio, por não manterem contato espiritual com a Origem. “*Os verdadeiros Xocós estão aqui [em Porto Real de Colégio]... aqueles lá não são índios não*” – diz Dona Chica, anciã Kariri-Xocó. Entretanto, os Xocó vêm, nos últimos anos, recriando alguns traços culturais como o Toré e mais recentemente o Ouricuri.

Todo o começo do séc. XX foi marcado por um processo de segregação e penúria dos índios desta região. Viviam trabalhando nas grandes plantações como meeiros ou recebiam pagamentos de subsistência. Algumas mulheres faziam utensílios de cerâmica. Por volta de 1940, os índios que não foram embora da região, eram discriminados pelos moradores de Porto Real do Colégio e já estavam todos confinados na Rua dos Caboclos, a 300 metros da praça central, vivendo o cotidiano de atividades urbanas, dentro de um contexto das populações mais pobres do município (Mata 1989, 7). Em 1978, eles resolveram retomar as terras da Fazenda Sementeira, ou Fazenda Modelo, (ocupada pela Companhia de Desenvolvimento do Vale do São Francisco – CODEVASF), baseados em documentos históricos e na posse imemorial, que testemunhavam, pela tradição oral, a visita do imperador D. Pedro II e a doação de quatro léguas em quadro aos seus ancestrais. Esta doação teria ocorrido em sua viagem à Cachoeira de Paulo Afonso, em 1859. D. Pedro efetivamente esteve em Porto Real do Colégio e foi recebido por um grupo de índios. Tornara-se, segundo Mota (2007) um herói mítico deste povo. Ao invadirem a Sementeira, “eles apenas estavam retomando o que tinha sido seu todo aquele

¹⁴ “A terra Xocó esteve repartida em dois processos administrativos que, assim, recortavam duas ‘áreas indígenas’, a ‘AI Ilha de S. Pedro’ e a ‘AI Caiçara’. Essas áreas foram unificadas pelo decreto de homologação de 24/12/1991, mas o ‘processo de extrusamento’, isto é, a retirada de ocupantes não indígenas, guia-se um curso confuso até fins de 1999, quando, aparentemente, conseguiu-se a retirada dos ocupantes das antigas fazendas em que a área estava dividida” (Arruti 2001, 252).

tempo. Mais importante ainda, eles estavam obedecendo a ordens de seu criador – Sonsé -, que lhes tinha falado numa sessão onde se bebeu o vinho da Jurema durante o ritual do Ouricuri [...] Os Kariri-Xocó estavam revalidando seus direitos ancestrais através da ideia formativa e mística de que os ancestrais lhe diziam o que fazer” (*op. cit.*, 70-71).

Através da Portaria n. 600 de 25-11-91, a área indígena foi delimitada como de posse indígena permanente, o que obteve homologação pelo Decreto de quatro de outubro de 1993, demarcando um território de 699,35 ha (PETI/MN). Em 2000, Marco Tromboni Nascimento conclui o “Reestudo de Identificação da Terra Indígena Kariri-Xokó”, delimitado em 4.419 ha seu “território imemorial”. Essa proposta foi encaminhada em 2003 para homologação da terra, além das indenizações e desocupações necessárias de fazendeiros e posseiros. Uma versão do laudo antropológico se encontra em mãos do Pajé Júlio Suíra. Hoje este território, segundo dados da FUNAI, está regulamentado, entretanto, segundo o Pajé, muitas indenizações não foram pagas e ainda há conflitos de terras na região.

1.2. A Aldeia

Na aldeia da Sementeira, as terras foram divididas em lotes para cada família. As antigas casas da Fazenda Modelo foram ocupadas e, aos poucos, com a ajuda de uma entidade canadense, a FUNAI ofereceu materiais para construção das casas (Mata 1999). Estes lotes têm área reduzida, de modo que apenas permitem a plantação de poucos gêneros de cultura de subsistência sob a forma de pequenas hortas. Alguns animais, como porcos, galinhas e bodes são criados soltos.

O Censo de 2000 mostra uma população de 2.552 habitantes na aldeia e arredores. Atualmente, a população total do município de Porto Real de Colégio é de 17.952 habitantes (Censo do IBGE/2007), e a população indígena local, vivendo na aldeia e arredores, vem crescendo nos últimos anos. Contribui para este crescimento, o retorno de muitos índios Kariri-Xocó à região quando souberam da conquista territorial. Segundo o Pajé Júlio Suíra, existem hoje mais de três mil índios na aldeia.

O portão principal da Sementeira dista cerca de 1 km do centro de Porto Real de Colégio, beirando o rio São Francisco. Apesar de estarem locados em Colégio, muitas

vezes os Kariri-Xocó mantêm relações constantes com Propriá (SE), a 6,8 km, localizada do outro lado do rio, por ser uma cidade mais estruturada e com uma economia mais forte. Grande parte dos índios jovens tem seus filhos na maternidade de lá. Colégio está a 50,5 km de Penedo (sede da sua microrregião geopolítica), 101 km de Aracajú, 162 km de Maceió e 404 km de Salvador.



Foto 1 - A.I. Kariri-Xocó: acesso ao rio São Francisco

Das tradições econômicas do grupo, ainda se mantêm: 1) a pesca, praticada geralmente por homens, mas que não tem a mesma produção desde que o rio São Francisco teve sua fauna e flora modificada pela instalação da barragem de Sobradinho (Mata 1989); 2) a cerâmica (utensílios), que nas décadas de 1970 e 1980 foi a principal atividade econômica entre as mulheres, hoje praticada por muito poucas (Dona Chica alega as dificuldades de encontrar barro bom nas proximidades: “- Eu já estou velha pra isso”). Estevão Pinto (1956) faz referência, no começo do séc. XX, à fama dos Kariri-Xocó como

habilidosos construtores de utensílios de cerâmica; Atualmente, muitos homens trabalham em olarias, fabricando tijolos; 3) o trabalho em fazendas agropecuárias particulares, geralmente plantações de arroz¹⁵, para fazendeiros da região, feito por homens, mulheres e até adolescentes. A rizicultura, na condição de meeiros, é um trabalho muito pesado e ainda mais difícil para as mulheres, já que trabalham em plantações inundadas, onde não podem ficar de cócoras. Hoje, segundo relato de alguns membros da comunidade, costuma-se pagar R\$11,00 (onze reais) a diária.

A conquista das terras da Sementeira não impulsionou um retorno forte à lavoura de subsistência de gerações anteriores, onde era comum, além do arroz, a roça de milho, feijão e mandioca (Mata 1989). Talvez este fato se deva em parte à desintegração destas atividades pelas constantes expropriações de terras e esgotamento das mesmas, além da política tutelista pouco incentivar estas produções. Alguns homens fazem biscates em construção civil¹⁶ e nas feiras e algumas mulheres prestam serviço doméstico em centros urbanos próximos, já que a cidade de Porto Real do Colégio oferece poucas possibilidades de trabalho, enfrentando muitas dificuldades análogas a outros municípios pobres do interior do Nordeste.

Morando na aldeia, os índios não pagam impostos públicos, nem água, nem luz, embora alguns destes benefícios não sejam conquistas legais. O Pajé Suíra me contou com orgulho que tentaram fazê-los pagar luz, quando da regularização da energia elétrica na aldeia, ao que eles ameaçaram derrubar os postes da Companhia Elétrica que passam pelo território indígena, margeando a BR-101. Algumas reivindicações políticas já feitas pelos Kariri-Xocó utilizaram a estratégia de fechar parte da BR-101.

A FUNAI – Fundação Nacional do Índio, criada em 1967 para substituir o antigo SPI – Serviço de Proteção aos Índios, vem atuando na aldeia desde o final da década de 1960. Muitos conflitos de interesse político envolvem o Posto Indígena de Porto Real de

¹⁵ “Com a instalação da Hidroelétrica de Sobradinho, que começou a funcionar em 1979, a agricultura de inundação teve de ser repensada, pois, devido à barragem, o rio já não teria seu ciclo de enchentes e vazantes determinado pelo sistema de seus afluentes. Assim sendo as áreas anteriormente inundáveis são desapropriadas para dar lugar a projetos de agricultura de irrigação. [...] A rizicultura é a mais atingida, mas de um modo geral toda a região parece parar a espera da instauração da nova ordem” (Mata 1999)

¹⁶ Os Kariri-Xocó também dominam técnicas de olaria, utilizando o barro de suas terras. Segundo relato de Ué, “muitos índios têm a vista queimada por causa do calor na hora da queima dos tijolos”.

Colégio, hoje localizado no município, mas fora da aldeia. Em parte isto reflete a existência de facções dentro da comunidade. A FUNAI continua tendo uma política assistencialista e pouco articulada com as demandas comunitárias, onde opera em muitos momentos como entreposto de doação de alimentos, sementes ou produtos para a agricultura, além de equipamentos. A queixa principal que escutei da população é que estes alimentos não têm mais chegado, ou acontece, por exemplo, de as sementes chegarem atrasadas, o que inviabiliza a estação de plantio, fato já levantado por Mata na década de 1970. Estive na aldeia em 2007, na época de São João, e recebi de um jovem a mesma justificativa: “*este ano não teremos milho, pois nos prometeram sementes de milho e estas não chegaram*”.

Encontrar o mesmo discurso mais de três décadas depois torna evidente quão viciosa e inócua esta política tutelista pode ser. Persistindo por quase um século, do SPI à FUNAI, esta lógica traz sérias consequências para a economia e a sociedade indígena, por fazer persistir uma ideologia de espera, vitimização e ressentimento, acachapadora de uma perspectiva de autogestão do grupo.

Ainda assim, muitos grupos têm procurado fazer alianças com membros e entidades da sociedade civil para continuarem recebendo donativos. As apresentações de Toré, como se abordará no *Capítulo IV*, têm sido um veículo econômico alternativo, seja no recebimento de doações, ou mesmo de cachês, seja com a concomitante venda de artesanato indígena.

Por último, vale ressaltar a importância do comércio de artesanato indígena, além da cerâmica, como um meio alternativo econômico praticado há algumas décadas. São em sua maioria colares, pulseiras, brincos, braceletes, tornozeleiras, anéis, além de cocares, outros adereços de pena, arco e flecha, cachimbos, maracás, apitos e até canetas enfeitadas com penas. Tudo isso é vendido geralmente em cidades com maior concentração urbana ou a visitantes que chegam à aldeia, carregando nos produtos o valor simbólico de pertencerem a uma cultura indígena.

Na aldeia da Sementeira, não há uma economia ou divisão do trabalho comunitária, a não ser nas doações recebidas através da FUNAI ou no uso, por exemplo, do trator na lavoura. A questão socioeconômica tem na família e no parentesco sua unidade, havendo muitos casamentos consanguíneos, principalmente entre primos. As aposentadorias rurais dos idosos muitas vezes sustentam até quatro gerações.

Contudo, é comum a existência de mutirões para construir casas¹⁷ ou em algumas plantações, seja por uma rede de solidariedade coletiva seja pelo fato de, tendo um laço de identificação ancestral e sanguíneo, todos se considerarem parentes. Cada índio quando se casa, pela tradição, deve construir sua moradia. Entretanto muitas vezes não podem fazê-lo e criam seus filhos na casa dos avôs.

O Pajé Suíra me disse que quando eles conseguirem o resto das terras que ainda não foram desocupadas, pensarão em ampliar a economia agrícola. Vê como única possibilidade de garantia de produção destas terras, a divisão por lotes de família, preservando algumas para um plantio coletivo. Isso chama a atenção para o fato de, apesar de este discurso manter o fundamento de identificação comunitária (“*temos todos o mesmo sangue*”), haver certa divisão no plano político inicialmente pautada entre *Kariris* e *Xocós*.

Quanto às lideranças, quase todas as tribos¹⁸ indígenas brasileiras que mantêm contato com a sociedade nacional trazem as funções clássicas de Pajé e Cacique: Em alguns casos como uma resposta a sinais diacríticos exigidos pela cultura não indígena e órgãos de tutela, e não como um traço originalmente interno. O Pajé já tinha uma função de curandeiro e protetor espiritual, mas ao que tudo indica, não era chamado de Pajé. Segundo Mata, esta estrutura de lideranças foi introduzida nos Kariri-Xocó pelo primeiro chefe do Posto Indígena. “Este também teria acrescentado, aos sobrenomes portugueses de longa data adotados pelos índios, outros que considerou de origem indígena. Assim temos Suíra, Taré, Nindé, Piragibe... anexados a Queiróz, Santiago, Pires...” (1999). Há ainda um “Conselho de Anciãos” que parece ter uma função importante quando o grupo se reúne no Ouricuri. Os Fulni-ô de Pernambuco também têm esse Conselho.

Segundo os relatos de campo, a linhagem do Cacique vem dos Xocó, sendo Cícero de Aruanda o atual cacique, e a linhagem do Pajé vem dos Kariri, que passou de Francisco Suíra para seu filho Júlio Suíra e no futuro para seu neto. Esta explicação êmica acerca das linhagens paternas¹⁹ reflete as divisões etnicopolíticas internas da comunidade.

¹⁷ É comum à tradição desta comunidade que cada índio quando case, construa sua própria casa. Entretanto, existem alguns que não tendo condições de fazê-lo criam seus filhos na casa dos avôs. Outros conseguem “puxar” um quarto colado aproveitando a parede da casa dos mais velhos.

¹⁸ Uso o termo “tribo” porque faz parte da autonegação dos participantes desta pesquisa. No portão das duas aldeias aparece pintado no muro: “Tribo Indígena Kariri-Xocó” e “Tribo Indígena Fulni-ô”.

¹⁹ Pode-se dizer que a linhagem paterna hereditária é a regra geral das divisões sociopolíticas dos povos indígenas do Nordeste. No entanto, pode acontecer de uma mulher assumir a função de cacique

Wakay - liderança da reserva Thá-Fene - me falou que a tribo Kariri-Xocó vem da ancestralidade indígena Kariri – povo calado - misturada com os Xocós, que eram negros²⁰. A própria ideia de caboclo ou “misturado” está constituída na formação do imaginário social destes índios. Além disso, entre os Kariri-Xocó moram ou se misturam através dos casamentos, outras etnias, como Tingui-Botó²¹, Fulni-ô, Xucuru-Kariri, Aconã, Pankararú, etc. Alguns índios já saíram de lá e montaram outra aldeia, se constituindo como “etnia emergente”. Aliás, esta mistura interétnica e a formação de novos aldeamentos, conforme descrevemos no tópico anterior, parece vir desde a época colonial das missões jesuíticas.

Segundo Júlio Suíra, Cacique é um cargo eleito, enquanto Pajé é escolhido, vem da Origem, porque nasce já com a vidência. De fato, entre os Kariri-Xocó a autoridade do Pajé tem uma legitimidade social maior apoiada na crença espiritual. Assim também o Pajé ocupa um papel político, cultural e educativo, além das funções curativas/espirituais. Sua autoridade é plena dentro dos rituais do Ouricuri e em alguns eventos trágicos na aldeia que necessitam de uma leitura espiritual, além de momentos de confrontos para garantia da integridade territorial. Entretanto, representando outros grupos internos da aldeia, há outros pajés e caciques, mas sem uma autoridade oficial. Além disso, costuma-se dar o nome de cacique aos mestres de Toré responsáveis por cada grupo que faz apresentações fora da aldeia. Diz Júlio Suíra: “*Se alguma coisa não der certo, eu vou cobrar é dele [o cacique do grupo]*”. Júlio também admite que tem um grupo de cerca de cem famílias que o ajudam no trabalho de orientação espiritual. “*A minha carga de responsabilidade é muito grande*”²². Na representação arquetípica do avô-ancião, o Pajé

ou, interinamente, a função de Pajé, até que o escolhido complete uma idade compatível com o exercício de sua função. Aconteceu com os Kariri-Xocó.

²⁰ Mota narra sua surpresa ao encontrar pela primeira vez os Xocó de Porto da Folha: “escuras, de cabelos encaracolados, narinas largas, olhos negros, eles certamente tinham o biótipo mais africano do que ameríndio” (2007, 38), segundo a autora, exatamente como foram descritos pelo jornalista sergipano Carlos Mota: ‘índios negros’ ”.

²¹ Os Tingui-Botó de Olho D’água do Meio são descendentes de famílias indígenas que deixaram Colégio no passado (Mata 1989). Alguns destes índios vêm retornando a Colégio, fato talvez incentivado pela ocupação das terras da Sementeira. Segundo Mota (2007), isto vinha trazendo uma tensão interna, por conta de algumas diferenças culturais.

²² Segundo Eliade, “no homem primitivo, assim como em todo ser humano, o desejo de entrar em contato com o sagrado é contrabalançado pelo temor de ser obrigado a renunciar à sua condição meramente humana e de transformar-se num instrumento mais ou menos maleável de uma manifestação qualquer do sagrado (deus, espírito, ancestral, etc.)” (2002, 34). Assim, confessou Júlio Suíra um temor

costuma ser chamado por membros de sua comunidade de *Pai Grande* ou *Pai Vêio* ou simplesmente, mesmo que não tenham parentesco direto, de *Avô*.

Além de uma organização interna da comunidade, as funções do cacique são principalmente de intermediação com a FUNAI e o posto indígena e representação da comunidade em qualquer mobilização política. O chefe do Posto Indígena é um índio Kariri-Xocó ligado ao cacique, fato que traz conflitos políticos nas facções (inicialmente ligadas às linhagens Kariri e Xocó), representadas, respectivamente, pelo Pajé Júlio e pelo Cacique Cícero.

Entretanto, parece que o Pajé é a única figura que encarna para si e para os outros o poder de referenciar direções de comportamento e pensamento. Faz exercer, portanto, um poder de controle social, mas raramente por uma ação direta, coercitiva, restritiva ou punitiva, mas por ser o ícone do poder da Origem. Esta sim, cobra do índio sua consciência indígena: é o Ouricuri, enquanto centro gravitacional, que ultrapassa as fronteiras rituais e se insere na vida cotidiana.

1.3. O Ouricuri

“O Ouricuri é o idioma Kariri, que também é um idioma secreto” (Pajé Francisco Suíra)

O Ouricuri é o nome dado pelos Kariri-Xocó e por outras etnias do Nordeste, à “cerimônia secreta e conjunto de rituais da qual somente os índios podem participar” (Mota 2007, 46). Designa também o território sagrado (duzentos hectares), distante cerca de sete quilômetros da aldeia da Sementeira e interdito à presença dos não iniciados.

Enquanto os Fulni-ô passam três meses dentro do Ouricuri (setembro, outubro, novembro), os Kariri-Xocó realizam sua festa do Ouricuri na segunda quinzena do mês de Janeiro, durando quinze dias. Durante o resto do ano, são convocados pelo Pajé, geralmente de quinze em quinze dias, a estarem no território sagrado. Interrompem este

quando seu pai lhe disse que ele seria um Pajé: “*eu não queria não [no início] ... a comunidade aumentou [...] hoje nem toda família liga para doutrina ... a escola rouba a atenção [...] eu durmo muito pouco*”.

ciclo nas semanas festivas, como São João, São Pedro e Carnaval. Contudo, há índios que, no sentido de se autoprotegerem, preferem passar o carnaval e outras datas dentro das matas do Ouricuri, mesmo sem a presença do Pajé.

Para os Kariri-Xocó, o Ouricuri é o centro de significação primordial do que é ser índio. Como “símbolo focal” (Mota 2007) da “ciência do índio” – termo que designa um corpo de saberes “sagrados” e “dinâmicos sobre o qual se fundamenta o segredo da tribo” (Grinewald 2006, 19), atua como princípio de igualdade. Em outras palavras, pertencer ao Ouricuri é um atributo que faz persistir internamente ao grupo as noções de identidade, a coesão social e a força política, efetuando um plano ético-moral da existência deste grupo. Assim, é o símbolo que condensa a vida espiritual com a vida mundana, a individualidade com a coletividade, servindo também a uma organização política, social e econômica. Como princípio de igualdade o Ouricuri ressignifica as diferenças e conflitos intergrupais, ao tempo em que reforça a distinção dos índios em relação aos não índios, apelidados de “cabeça seca”. Este centro de gravitação divisor de águas e territórios mantém o grupo coeso e forte em torno da manutenção desta prática e da preservação do segredo, mesmo que no plano real haja diferenças sociais, econômicas e de poder político entre seus membros.

Em termos de categoria social, entre os diversos grupos que convivem na aldeia da Sementeira, pertencer ao Ouricuri é a única realmente inclusiva. O modo de subjetivação kariri-xocó encontra sua “verdade” interna neste sentimento de pertencimento. Como diz Mata, para as pessoas de Porto Real do Colégio, ser índio “significa ser filho da aldeia e conhecer o segredo do Ouricuri, desde a primeira infância” (1999). Isto representa que, além de ter sido aceito na aldeia como “filho legítimo” desta ancestralidade através do batismo, não importando que seu fenótipo seja branco ou negro ou que seus pais sejam “misturados”, este indivíduo terá ainda que frequentar o Ouricuri, fazer suas obrigações e ter responsabilidade com o “segredo da tribo”²³.

Por exclusão a esta categoria de índio Kariri-Xocó, surgem outras²⁴: 1) Descendente – filhos ou netos de Kariri ou Xocó, mas que não conhecem o segredo do

²³ Desde cedo uma criança Kariri-Xocó, quando iniciada no ritual, é incitada a guardar segredo e começa a escutar histórias de acontecimentos trágicos ligados à quebra do sigilo (Mata 1989).

²⁴ Amplio aqui as duas categorias tratadas por Mata (1999): “descendente e conhecedor”; incluindo então os outros grupos indígenas que os cercam e a visão que eles têm de outras etnias distantes.

Ouricuri; mesmo assim moram na aldeia da Sementeira; 2) Cabeça seca – normalmente designa todos os chamados pelos índios de “brancos” ou “povos civilizados”, com o sentido de nomear aqueles que não têm nenhum conhecimento ou sensibilidade espiritual para a ciência indígena; pode se referir a um índio que foi criado desde pequeno na “cultura branca” 3) Outros índios – que são respeitados por terem sua própria e diferenciada ciência, embora não conheçam o Ouricuri Kariri-Xocó; 4) os Fulni-ô – tratados como “tribo irmã”; os índios Fulni-ô são considerados grandes conhecedores do Ouricuri e podem frequentar o Ouricuri Kariri-Xocó, e vice-versa; 5) “Falsos Índios” – aqueles descendentes de índios, considerados pelos Kariri-Xocó como tendo perdido completamente o contato com sua Origem: mesmo que pratiquem rituais indígenas, como o Toré, são julgados não conhecedores de uma ciência de índio. Em seu tom jocoso, o Pajé Júlio Suíra chama alguns destes índios de “índios paraguaios”; paraguaio sendo, neste caso, sinônimo de “falsificado”, como normalmente se atribui ao comércio de contrabando vindo deste país.

A aldeia do Ouricuri simboliza uma “Ilha Indígena” não só por se constituir em um território sagrado, interdito aos não índios, mas também por manter certo anacronismo em relação ao cotidiano e espaço da Sementeira. Trata-se de uma área de mata fechada e afastada de qualquer concentração humana, onde o transporte só pode ser feito por animais, bicicletas e motos. De lá se recolhe uma série de plantas usadas como remédio pelos índios. Não há luz elétrica nem aparelhos e mobiliários que lembrem a “vida civilizada”. As mulheres e crianças vivem em casas conjugadas separadas dos homens, que dormem numa espécie de grande maloca de alvenaria.

Esta divisão do espaço reflete uma divisão de gênero, onde parece haver uma certa dominância do masculino no que diz respeito ao ritual. No Toré, por exemplo, são os homens que “puxam” os cantos. Meus interlocutores me falam que certos trabalhos ritualísticos são realizados pelos homens, mas me dizem isso *an passan*, sem querer aprofundar. Dessa forma, não foi possível esclarecer se esta divisão do espaço é apenas uma garantia da interdição da atividade sexual, se representa uma herança mítica, como acontece no complexo amazônico das *flautas sagradas* (cf. Bastos, R. e Piedade, A. 1999),

Durante algum tempo, por exemplo, os Xocó de Sergipe foram tratados como “índios sem conhecimento”, e ainda hoje, alguns Kariri-Xocó questionam o Ouricuri retomado pelos Xocó (cf. Mota 2007; 2005).

Neste último é vivenciado um tabu impedindo que as mulheres toquem ou mesmo vejam as flautas, sob pena de trazer má sorte.



Foto 2 - A.I. Kariri-Xocó: caminhão de mudança para o Ouricuri (jan/2008)

No Ouricuri, todos realizam tarefas coletivas para manutenção do espaço, além de cumprirem ritos e obrigações espirituais ordenadas pelo Pajé. Qualquer divergência ou questões sociopolíticas da comunidade são resolvidas através do Conselho (*termo êmico*), desde desentendimentos pessoais graves, até atos de mobilização política. Dessa maneira, os Kariri passam a renovar hábitos e costumes considerados ancestrais, isolados de qualquer contato com a exterioridade, voltados para o mundo espiritual e para “dentro de si”, sendo, portanto, interditadas a bebida alcoólica e as relações sexuais. É preciso se purificar para estar dentro do Ouricuri.

Para proteger essa “ilha”, algumas vezes os Kariri-Xocó fazem vigílias, dormem atentos aos sinais da natureza, aos espíritos que podem rondar a mata. Escutei muitas histórias entre os Kariri-Xocó de lições dadas a “brancos” que tentaram quebrar o sigilo: “*alguns índios queriam matar os cabras... o pajé que não deixou*”, me contaram em tom de excitação Tauy e Limbo.

Segundo Mata (1989), esta coesão em torno da proteção do espaço sagrado pode explicar como estes índios conseguiram ao longo do seu processo histórico manter “íntacto” o Ouricuri, a despeito das perseguições religiosas²⁵ e ideológicas e da expropriação de terras, agravadas nos séculos XIX e XX. “O foco de irradiação da unidade grupal e da luta pela indianidade estava na manutenção do ritual secreto do Ouricuri” (Mata *op. cit.*, 15). “Etnógrafos anteriores, como Estevão Pinto, em 1953, já tinham colocado a questão de que tal segredo está no centro de uma identidade étnica, e esta foi sempre desafiada pela sociedade ‘civilizada’ ” (Mota 2007, 46).

De lá do Ouricuri, os Kariri-Xocó ganharam força coletiva e decidiram invadir as terras da Sementeira, contando provavelmente com a certeza da proteção espiritual que uma mobilização no Ouricuri carrega. Ato investido de legitimidade, pois “não se ocupava uma terra exclusivamente para sobreviver do que esta viesse a produzir. Ocupava-se uma terra pertencente aos antepassados e por esta razão revestida de sacralidade” (Mata 1989, 3).

“No Ouricuri, eles retornam ao mundo dos ancestrais como crianças renascendo em um tempo mítico de quando os brancos ainda não haviam aparecido” (Mota 2007, 107), o que o torna fundamental para a renovação desta ligação com a Origem. Os Kariri-Xocó costumam usar os termos *raízes* e *troncos* para se referir a esta ancestralidade, onde aparece o fundamento vegetal da ciência indígena. “*Esta tribo [Kariri] tem o tronco mais antigo*” – diz Dona Chica. Este *pertencimento original* miticamente vivenciado garante ao Kariri-Xocó (e principalmente à linhagem Kariri) um sentimento de orgulho e superioridade, anacrônico à discriminação sofrida enquanto *meros caboclos* (*cf.* Mota 1987; 2007; Mata 1989).

A pesquisa de Mota (1987) reúne uma quantidade de plantas consideradas tanto sagradas quanto curativas. O pajé Francisco Suíra lhe mostrou muitas destas plantas e seus usos, mas guardou como segredo tribal os “nomes na língua” utilizados ritualisticamente para evocar seu poder. Também o modo como eles “preparam a bebida

²⁵ Siqueira narra que as práticas espirituais Kariri foram combatidas desde os tempos coloniais: “a luta mais ferrenha que tiveram de enfrentar os catequistas foi, necessariamente, o combate ao ritual do Warakidzã: lamentavelmente confundido com manifestações diabólicas” (1978, 53). Mota traz que o nome *Warakidzã* faz referência ao ritual do Ouricuri. As festas ritualísticas recebiam também a denominação de *Matrekaí* (Mota 1987).

não só é um segredo, como é um enigma" (Mota 2007, 128). Quando da sua pesquisa de campo, Mota levou para um laboratório analisar um preparo da bebida da Jurema, em que acusou apenas efeitos tranquilizantes. Como há várias espécies de Jurema, a pesquisadora levanta a dúvida se os Kariri-Xocó utilizam a chamada Jurema Preta, à qual se atribui estados alucinógenos, ou se até atualmente não fazem uso de nenhum enteógeno (*ibidem*, 129-131). Por uma questão de acordo ético em campo, não investiguei esse assunto. Compreendo que um uso antigo ou atual da Jurema pode fazer parte do segredo, mas não é em si o segredo. Esta é uma noção subjetivada na cultura kariri-xocó, em que se diz que o índio detém um conhecimento e percebe coisas de um mundo sutil, ligado a uma herança ancestral, que não está dado a qualquer pessoa. Beber a Jurema, para que não é iniciado, não trará as mesmas percepções. Da mesma forma, no Candomblé, alguns atos ritualísticos devem ser praticados em segredo para não perderem sua força. Em torno do segredo se constrói a ideia e sentimento de Origem e de seu poder.

Numa conversa sobre a Origem, pergunto ao Pajé Júlio: “*De onde vem o índio?*”. “*O índio é filho da terra*”, responde. Na simbologia kariri-xocó, isto significa ser da mesma matéria que a terra. Ciência – conhecer os segredos da terra; Origem – pertencer ao tronco mais antigo, enquanto matéria e espírito; Segredo – proteger a “Mãe Terra” e seus filhos da ignorância e destruição; Unicidade – “*somos todos um só*”, todos os entes que estão na mata (antepassado, espíritos, encantos), passado, presente e futuro. Estes são os vínculos constituintes de um modo de subjetivação indígena que escapa à racionalidade teleológica, à dicotomia *criatura-criador* religiosa. Antes de tudo, é um sentimento que vem da experiência do ritual constantemente renovado, o que os fará eternamente distintos daqueles que não podem viver este sentimento - denominados *cabeça seca*.

2. AS TRIBOS IRMÃS: KARIRI-XOCÓ E FULNI-Ô

2.1. De onde vem essa Aliança?

Casamento interétnico é algo comum na região; como já foi exposto, acontece desde o tempo das missões. Entretanto, a aliança entre os Kariri-Xocó e os Fulni-ô parece ultrapassar os limites de parentesco, ou resignificar estes laços na autodenominação de

tribos irmãs. Segundo Campos (2006) existe uma rede de trocas matrimoniais, religiosas e culturais entre estas etnias. Alguns dos índios que entrevistei acreditam numa origem comum em tempos bem remotos; enquanto outros se resumem a falar do seu tronco separadamente. Segundo Romério Nascimento (1998), certos autores corroboram com a ideia de que os dois grupos sejam descendentes dos Cariris que ocupavam o Nordeste, mas pertencentes a famílias linguísticas distintas. Os Fulni-ô são os únicos índios do Nordeste que preservaram sua língua ancestral. Falam o *yathê* (*ya* = nossa; *thê* = língua), que tem sido classificada como do Tronco Macro-Gê, contudo de uma família linguística isolada (Sobrinho *apud* ISA – Enciclopédia Povos Indígenas no Brasil). Estevão Pinto afirma que

“o estudo comparativo entre a cultura fulniô e a cariri afastou, completamente, a hipótese de qualquer parentesco entre essas duas famílias indígenas do Nordeste brasileiro. O exame da língua dos índios do vale do Ipanema virá, afinal, renovar dúvida por ventura persistente. É verdade que encontrei algumas concordâncias entre palavras do *yathê* e palavras dos dialetos cariris [*refere-se aos trabalhos de L.V.Mamiani, C.H de Goeje, L. Adam e D.H. Brinton sobre dialetos cariris*], mas o cotêjo de algumas palavras-fios (*leit-wörter*), usadas, por exemplo, por Loukotka, para servir de base às comparações lexicológicas, mostra que não há homologia entre os dialetos dos Cariris e o dialeto dos Fulniô” (1956, 249-250)

Segundo Boudin (1949, *apud* ISA – Enciclopédia Povos Indígenas no Brasil), esta confusão talvez tenha se dado porque ambos os grupos ocupavam a mesma região: alto e médio São Francisco. Independentemente da existência de alguma forma de herança comum, o que é significativo e levanta questões acerca da história de inter-relação dessas duas tribos reside no fato que apenas os Kariri-Xocó podem participar do Ouricuri Fulni-ô e vice-versa. Um tipo de aliança profunda que se estende do campo espiritual ao sociopolítico. Esses encontros entre as duas etnias são recheados de alegria, troca de presentes, não só pelos parentes que se encontram, mas pelas relações de respeito e solidariedade mútua. Ônibus são fretados através da FUNAI ou das prefeituras municipais para levar contingentes indígenas de uma aldeia para outra. No plano político, a aliança envolve a briga pelos direitos indígenas e a preservação do território. Escutei alguns índios Kariri-Xocó em Salvador que afirmaram estar indo a Águas Belas (Pernambuco), para ajudar os Fulni-ô em um conflito de terra. A relativa proximidade territorial (cerca de 209 Km) entre as aldeias certamente facilitou este socorro mútuo.

O Ouricuri, ritual praticado pelos dois grupos, os mantém coesos internamente tanto quanto opera uma identificação intercultural, embora, como afirma Romério Nascimento (1998) o Ouricuri Fulni-ô tenha provavelmente contribuído para manutenção da língua, o que não aconteceu com os Kariri-Xocó. Contudo não pude localizar neste

autor, que realizou uma etnomusicologia do *Tolê* Fulni-ô, nem em outros que fizeram pesquisa de campo entre os Kariri-Xocó, que razões históricas permitiram que estas duas etnias visitem mutuamente seus respectivos rituais secretos e intercambiem os significados e facetas de suas culturas musicais (*cf.* Nascimento, R. *op. cit.*, 8 e 116).

Vale frisar que o papel dos Fulni-ô também é importante no meio das outras etnias do Nordeste. Sendo o único grupo que manteve sua língua ancestral e seu ritual de Ouricuri inteiramente vivenciado através desta língua, chamou em primeiro lugar a atenção, tanto de pesquisadores como do governo e da sociedade, para a presença indígena no Nordeste. Com a deflagração de movimentos indígenas no Nordeste, a cultura Fulni-ô marcada pelos signos presentes na língua, se torna um dos símbolos fortes. Além disso, se constituíram como referência na difusão da cultura do Toré, ao lado dos Tuxá (Grünewald 2006).



Foto 3 - Aldeia do Ouricuri Fulni-ô: Pajé Júlio presenteia parente com cerâmicas Kariri-Xocó (set/2007)

Esta pesquisa escolhe enquanto foco, principalmente por ter que delimitar um repertório, os aspectos simbólicos e performáticos do Toré Kariri-Xocó, embora a Thá-Fene se apresente como representante das duas etnias, pela presença de Wakay (seu pai é Fulni-ô), que foi criado nas duas tribos e fala yathê fluentemente, e de suas filhas, que estão sendo educadas aprendendo a linguagem e simbologia de ambas. Em muitas apresentações de Toré, percebi que o fato de Wakay falar em yathê, enquanto os demais apenas em português, inibia alguns membros da Thá-Fene. Há uma espécie de vergonha ou sentimento de menos valia por um dia seus ancestrais terem deixado perder a língua, enquanto os Fulni-ô, sofrendo as mesmas perseguições, mantiveram preservado o yathê. Ao mesmo tempo, isto também parece servir de incentivo tanto para continuar mantendo secreto seu Ouricuri e as palavras ritualísticas que persistiram, como para o resgate de sua língua ancestral. Nas entrevistas de campo, foi possível perceber que tanto os Kariri-Xocó como os Fulni-ô criticam algumas comunidades indígenas que abrem as portas dos seus ritos mais internos aos “brancos”. E há muitas interseções dos discursos de ambos em relação ao Toré e até pontos convergentes no repertório.

2.2. Os Fulni-ô

A aldeia sede Fulni-ô está localizada no município de Águas Belas, sertão de Pernambuco, cortada pelo Rio Ipanema e pelas rodovias BR-423, PE-300 e PE-244. Dista 314 km de Recife e 209 km de Porto Real do Colégio. Tem sua área demarcada desde 1877, mas sofreram diversas usurpações territoriais e arrendaram outras áreas para a população aguabelense que cresceu em torno da Reserva Indígena. Há referências desde o séc. XVII de serem tratados pelos portugueses como índios *Carnijós* ou *Carijós* (do Tupi *kari'yo*) ou também *Tapuias de Pernambuco* (Barlaeus *apud* Nascimento, R. 1998). O nome Fulni-ô parece vir de “fili = rio; ni, sufixo = ter; ho, sufixo de agente verbal... donde *fulniho* significa ‘aquele que tem rio’ ” (Lapenda *apud* Nascimento, R. *op. cit.*). Um dos registros históricos mais antigos, segundo a “Informação Geral da Capitania de Pernambuco” (1906), cita um agrupamento de trezentos e trinta e dois índios morando no ano de 1749 na aldeia da Ribeira do Panema. Segundo Estevão Pinto (1956), no ano de 1948, o relatório da Inspeção Regional apontava para uma população de mil duzentos e sessenta e três índios.



Foto 4 – Aldeia Fulni-ô (Águas Belas – PE)

Assim como os Kariri-Xocó, os Fulni-ô vêm mantendo em uma aldeia afastada, interdita aos não índios, a prática do ritual do Ouricuri. O Ouricuri Fulni-ô dura três meses (setembro, outubro e novembro), começando sempre no primeiro domingo de setembro. Neste dia, chamado de Abertura do Ouricuri, é permitido a entrada de não índios no território sagrado. Comparável a uma grande romaria, chegam pessoas vindas dos locais mais distantes do Brasil, entre índios de diversas etnias, descendentes dos Fulni-ô e não índios habitantes da cidade de Águas Belas e arredores. Os Kariri-Xocó de Porto Real do Colégio muitas vezes conseguem, através da FUNAI ou da prefeitura, um transporte fretado para irem participar do Ouricuri Fulni-ô.

Na Festa de Abertura acontece uma missa bilíngue, onde as palavras litúrgicas são proferidas pelos padres católicos em português no que parece um ritual de redenção da Igreja quanto ao seu passado histórico, embora os padres não façam qualquer reflexão crítica sobre isso, mantendo um discurso como se tivessem sido sempre defensores da cultura indígena. Ao seu pé, o Pajé Cláudio costuma também “dar seu recado” em yathê e talvez, nesse momento diga o que ficou velado. Os cantos litúrgicos são versões em yathê, transcritas por Abdon, índio Fulni-ô e mestre de Toré.

Segundo Campos (2006) existem um grande número de índios Fulni-ô vivendo nas aldeias com as quais mantém casamentos interétnicos, sendo destas a mais relevante a

aldeia Kariri-Xocó, e também em outras regiões do Brasil. “Para reconhecer um descendente Fulni-ô hoje, os critérios mais importantes são: ser filhos de pais Fulni-ô – pelo menos um entre o casal – e participar do ritual do Ouricuri desde criança. Este reconhecimento, dentre outras coisas, garante ao índio Fulni-ô o direito à propriedade da terra indígena. No caso dos filhos de uniões interétnicas e entre indígenas e não indígenas, somente são considerados Fulni-ô aqueles que participam do ritual” (*op. cit.*, 18).

O Toré Fulni-ô pode ser dividido em Tolê (de Búzios) e Cafurna, esta última “herança dos grupos indígenas Kariri-Xocó e Xucuru-Kariri” (Nascimento, R. 1998, 5). Na cafurna, há a influência de ritmos da região como o coco. Alguns Fulni-ô, assim como os Kariri-Xocó, são exímios cantadores de rojão. Na aldeia, há também grupos de zabumba e pífano.

Os Fulni-ô, segundo Wakay, também têm vocabulários em yathê para falar das qualidades da voz - “*forte, leve, fina*” - ou dos cantos – “*cantar bem, cantar bonito, cantar mais leve*”.

Nas duas visitas que fiz ao território proibido dos Fulni-ô, por ocasião da Abertura do Ouricuri, pude perceber uma mesma espécie de sentimento de autovalorização em relação a sua musicalidade comparada ao que Romério Nascimento (*op. cit.*) analisa como “orgulho Fulni-ô” de falar yathê.

3. DA ALDEIA PARA A CIDADE

3.1. Caminhos da Itinerância

A história de uma itinerância mais frequente de alguns grupos de índios Kariri-Xocó na região metropolitana de Salvador começa no final da década de 1980, marcada por uma rede de contatos que envolvem, dentre outros, missionários da Fé Bahá’í, ONGs, organizações, pessoas ligadas à educação indígena, ativistas e simpatizantes da “causa indígena”.

Desde o final da década de 1960, os missionários Bahá’í faziam trabalhos de pregação em algumas aldeias, mantendo um espírito de aceitação das diferenças religiosas.

A convite dos missionários, na década de 1990, índios Kariri-Xocó vieram a Salvador para fazer um curso de agentes comunitários. Dentre eles estava Wakay, incentivado por seu tio Thydjo, o qual já na década de 1980 havia se associado aos Bahá'í e realizava alguns Torés na cidade. Em 1994, Iracy, educadora, que visitava a sede da Fé Bahá'í, no bairro de São Cristóvão (Salvador), conhece alguns destes índios Kariri-Xocó e, estando adoentada, é convidada a passar vinte dias na aldeia para estar com o Pajé, de onde “volta curada”.

Thydjo, Wakay e alguns índios de outras etnias (duas índias Kiriri e Jaguriçá, dos Pankararu) passam a se associar para realizar Torés e outros “trabalhos indígenas” e vêm morar em Lauro de Freitas, na casa de Iracy, que passara a frequentar também a Fé Bahá'í. As vindas destes índios encorajaram outros, como Lymbo, cunhado de Wakay.

No ano de 1996, a família Palmeiras, a qual frequentava a casa de Iracy, doou um terreno na área de Quingoma, localidade de Lauro de Freitas, para o ideal de se construir uma “reserva”: um espaço para a continuidade de um movimento indianista que se organizava. Para a garantia de um uso coletivo e gerenciado do espaço, foi criada a Águia Dourada - Organização Multicultural Indígena do Nordeste (1997), com a ajuda fundamental de Iracy. Com exceção desta, todos os demais membros – chamados de *memborés* (guerreiros) – eram índios representantes das etnias Kiriri, Kariri-Xocó, Pankararú e Fulni-ô, sendo também composta por quatro conselheiros mais velhos destas aldeias (Sousa 2004b). O nome Águia Dourada veio, analogamente à gênese de etnônimos de aldeias emergentes, através de um sonho. Este foi interpretado no sentido da criação de um “corpo coletivo” por meio da simbologia de “Guerreiros da Águia”.

A Águia Dourada vinha mantendo (até o ano de 2002) um papel ativo no resgate, luta e ressignificação de uma “identidade dos povos indígenas do Nordeste, como cidadãos brasileiros” (*op. cit.*, 100). Isto tem uma repercussão política, ideológica e social, pois estes índios, a princípio dependentes de uma rede de solidariedade e assistencialismo para sobreviverem na cidade, começam a vislumbrar um papel de maior autonomia e de construção histórica, como linha de fuga dos efeitos das políticas de tutela. O modelo de organização aprendido com os Bahá'í e a própria ideologia da multiculturalidade e respeito às diferenças vêm contribuindo neste processo.

Wakay diz: “*nós sempre fomos tratados como ‘de menor’ por causa da FUNAI [...] Têm vezes que eu teria a possibilidade de usar a carteirinha de índio para entrar em qualquer lugar, mas não faço*”. Unir forças (seja com outras etnias seja com

“irmãos” não índios) funciona como palavra de ordem que ilustra a saída deste impasse possibilitando a construção de um discurso afirmativo, que contraefetua a tendência a se falar do índio como vítima. Segundo Lybbo, da ideia deles de contar nos livros sua própria história, nasce a coleção “Índio na Visão dos Índios”. A Águia Dourada foi corresponsável pela publicação dos quatro primeiros volumes. Associaram-se ao fotógrafo argentino Sebastião Gerlic, que vinha realizando cursos de fotografias em algumas destas aldeias. Todos os textos, depoimentos e fotos foram construídos por jovens e adultos das comunidades indígenas.

Na casa de Iracy, onde funcionava a sede da Águia Dourada, ficaram hospedados, certa feita, cerca de sessenta indígenas. Existia nela um grande investimento pessoal e uma crença espiritual na ajuda a grupos indígenas. Para algumas pessoas próximas a estes índios, Iracy assumia uma posição bem maternalista. De uma certa forma, as alianças que o grupo que seguiu com a Reserva vem fazendo refletem um paradoxo discursivo: de um lado, buscar formas de autonomia através de parcerias, de outro, algumas vezes, necessitar da figura do tutor ou benfeitor. Com o falecimento de Iracy, em 2002, acontece certa desmobilização coletiva e, ao que parece, alguns conflitos internos levaram ao esvaziamento do corpo da Águia Dourada. Paralelamente, foi criada pelo grupo Kariri-Xocó uma nova ONG, com objetivos voltados também para a educação e formação de um espaço de cultura indígena na cidade: a Fundação Thá-Fene (“Semente Viva” na língua yathê). Foi este grupo da Thá-Fene, nome também que batiza a Reserva sede da Fundação, que realizou a construção física deste espaço. A doação do terreno foi oficializada entre a família Palmeiras e a Thá-Fene, e uma parceria com a fábrica de brinquedos Rosita (Lauro de Freitas), através de seu diretor, Sr. Brandino, permitiu adquirir dinheiro para a construção da Reserva no ano de 2002.

Vieram então vários índios Kariri-Xocó para trabalharem no preparo do terreno e na construção da casa da Reserva Thá-Fene. Estes índios, em itinerância entre a aldeia e a cidade, trabalhavam coletivamente nas obras da Reserva, realizavam o Toré e vendiam artesanato, com a finalidade de ajudarem suas famílias, esposas e filhos que ficavam na aldeia. Dormiam sob o mesmo teto num barracão improvisado e dividiam as tarefas entre homens e mulheres. Contam que na hora do trabalho cantavam rojões. Quando sentiam saudades de suas famílias, entoavam Torés.

3.2. A Reserva Thá-Fene

Depois de dois quilômetros de estrada de terra a partir da Estrada do Coco (que faz a ligação entre o município de Lauro de Freitas e a Linha Verde – BA 099), na rua Quingoma de Baixo, localidade de Quingoma (Lauro de Freitas), perto do bairro de Vida Nova, encontra-se a Reserva Thá-Fene, afastada de sinais mais ostensivos de urbanização, num terreno com cerca de vinte e nove mil metros quadrados de extensão. A localidade de Quingoma tem baixo índice de ocupação urbana, sendo em grande parte recoberta por mata e apresentando relevantes mananciais hídricos. Este nome é atribuído à existência no passado de um quilombo nesta área. Até hoje, parecem haver descendentes quilombolas na localidade, embora não seja um fato comumente autodeclarado pela população da região. Existem também terreiros de Candomblé na localidade. Entretanto não observei uma relação mais estreita dos índios com esta população específica da região.



Foto 5 - Reunião na clareira na época da construção da Reserva (por Lymbo)

O funcionamento da Reserva é algo que desde a sua construção no terreno doado (*ver foto 5*), vem sofrendo constantes mudanças, processo que pude observar ao longo do trabalho de campo. No ano de 2005, quando os conheci, Lymbo morava e tomava conta da Reserva, enquanto cursava a graduação em Pedagogia na UNOPAR - Universidade do Norte do Paraná (curso à distância). Wakay morava com sua esposa Ketsan e sua filha Wykan num quarto alugado em Itinga (bairro que faz fronteira entre Salvador e Lauro de Freitas) e sobrevivia por meio dos shows e vendas de seu CD e também do seu trabalho terapêutico. Em 2006, Wakay vai residir com sua família na Thá-Fene, junto com Lymbo, Tiarajú, Eberu e suas respectivas famílias, e assume a liderança do grupo.

No discurso de Wakay, desde a época da sua mudança para Thá-Fene, seria preciso trabalhar para garantir a continuidade da Reserva. Neste viés, a atuação da pedagoga Débora Palmeira tem um papel importante na articulação desta com setores públicos e da sociedade civil. Principalmente após a morte de Iracy, Débora passa a se tornar referência central para a população da Thá-Fene, começando um trabalho de pesquisa e implantação de projetos voltados para a educação indígena e multiculturalidade. Sendo diretora de uma Escola Comunitária parceira da prefeitura de Lauro de Freitas, vem tentando um projeto da Thá-Fene com a rede municipal de educação. Foi Débora que ajudou a construir o estatuto da Fundação, é uma das sócias fundadoras e produziu dois DVDs curtos sobre cultura indígena, focados na população da Thá-Fene. Tive a oportunidade de conhecer, em campo, pessoas diversas que contribuíram de algum modo com estes índios, sendo doando equipamentos, indicando-os para fazer apresentações de Toré ou trabalhos espirituais, assessorando na construção de projetos ou firmando algum tipo de parceria de cooperação. Entretanto, pelos poucos dados que coletei para avaliar qual sua real contribuição, preferi só citar algumas destas pessoas, de forma ilustrativa.

Organizar uma coletividade que possa se autogerenciar é um desafio constante de qualquer grupo no terceiro setor. Contavam, no começo, com uma ajuda financeira mensal para despesas da estrutura física da Reserva, através da parceria com a fábrica de brinquedos Rosita, situada em Lauro de Freitas, que em troca produz e comercializa uma linha de brinquedos (arco e flechas, zarabatanas, maracás, feitos de plástico) e revistas com a “marca” *Wakay*. Foi a Rosita que financiou a faculdade de Lymbo e empregou Cury, sua irmã. Ainda hoje a Rosita dá apoio, quando necessitam. Algum dinheiro extra também

costuma vir da venda esporádica dos livros da *Coleção Índios na Visão dos Índios* ou de artesanato, mas a Reserva, daquela época até hoje, sempre precisou contar com uma rede de solidariedade para sobreviver.

Neste sentido, o contato anterior com missionários da Fé Bahá'í teve um papel fundamental, pois o trabalho missionário, além de pregar a união e solidariedade entre os povos, serviu para que muitos destes índios pudessem circunscrever e ampliar uma rede de contatos, a qual equivalia a uma “rede de solidariedade”. Segundo Wakay: “*os Bahá'í instruíram muitos de nossos parentes na sociedade daqui... eu conheci muita gente e fiz muitas visitas [levando o conhecimento da Fé Bahá'í], mas como índio... eles não proibiam de a gente se representar como índio... eu falava que era índio e aí vinha a curiosidade*”. Desses contatos, muitos Kariri-Xocó eram chamados para dar palestras e demonstrações de sua cultura.

Ketsan e seus irmãos - Cury, Lyngo e Tiarajú - se envolveram em um projeto de magistério indígena nos anos de 2000 a 2001, vindo para Salvador fazer a formação, que foi multiplicada na aldeia, com a coordenação da Águia Dourada e da pedagoga Débora Palmeira, durante quase três anos. A experiência pedagógica incluía o resgate da língua, história, culinária e outros aspectos da cultura indígena.

Nado (Ajury), outro irmão deles, foi aprender com Nhenety (José Nunes), considerado o guardião da memória e história da tribo, as versões dos Torés que estavam sendo transcritas por ele para língua Kariri (desde o ano de 1989). José Santana era outro índio que se dedicava ao estudo da gramática de Mamiani. Mais tarde Cury, Lyngo e Tiarajú fizeram compilações de alguns vocábulos contidos na gramática. Lyngo começou a se interessar por estudar o Tupi, em associação com Débora Palmeira, o que tempos depois rendeu a publicação de uma *Cartilha* (cf. Palmeira 2007).

Este grupo, que vem se reunindo por relações de parentesco, proximidade e afinidade, desde o início se constitui como um coletivo de multiformação continuada, através de parcerias conquistadas no espaço urbano que se propõe a “aprender com a cultura do outro”, a exemplo da parceria com a UNEB – Universidade do Estado da Bahia

– através de projeto de “Ações Afirmativas²⁶” (2002).

Ao poucos vem se desenvolvendo certa consciência de que a parceria é uma perspectiva mais interessante de sobrevivência do que a dependência assistencialista, embora muitas vezes o discurso tem recorrências de ambiguidade. *“Assim como as pessoas aqui fora [na cidade] precisam da gente, a gente também precisa deles. A gente tem que se unir. Porque tem desafios lá fora”* - diz Lyambo.

Este discurso que começa a se delinear na Thá-Fene como reflexo de um processo de mudança da ideologia étnica encontra na educação seu principal sentido, resumido em dois vetores: 1) os índios precisam ter acesso a um nível educacional do qual antes eram excluídos: cursos de capacitação técnica e artística, de organização comunitária, alfabetização de adultos, aumento da escolaridade geral, possibilidades culturais e econômicas de ingresso no nível superior de ensino; 2) os índios precisam ter nas escolas comuns e nas escolas indígenas a possibilidade de verem refletidas suas idiossincrasias culturais, no sentido da continuidade do seu modo de subjetivação enquanto índios e valorização de seu patrimônio cultural.

O polo urbano motiva e amplia um fórum político-ideológico desses processos de mudança cultural e oferece alternativas diversas às demandas educativas: *“Lá na aldeia tem aqueles que pescam mais, que cantam mais. Aqui na cidade, a gente é obrigado a fazer de tudo um pouco ... Por isso que eu fiz fotografia, fiz pedagogia ... Se chegar um curso de graça eu estou fazendo... Tem uma necessidade de a gente vir e aprender coisas. A gente tem que se unir para isso”*, diz Lyambo.

O agenciamento coletivo, além de representativo da ideologia e simbologia comunitária, também se torna uma alternativa socioeconômica à sobrevivência destes grupos na cidade, seja dos que de certa forma já se fixaram, como Wakay, sua família e Lyambo, seja dos que se mantêm em constante itinerância. A estrutura e funcionamento da Thá-Fene também é em última instância um reflexo do aprendizado e ajustamento criativo que estes índios vêm apresentando.

²⁶ Programa articulado através de uma parceria entre Secretaria de Educação do Estado da Bahia - SEC, Universidade do Estado da Bahia, Universidade Federal da Bahia, e Fundação Nacional do Índio – FUNAI, com o apoio do MEC.

Os meus interlocutores por vezes argumentam que a essência do índio é “*viver todo mundo embolado*”, é “*um ajudar o outro*”, é “*um seguir o outro*”. Entretanto a sociedade de bem comunitário, de horizontalidade social, se não é de todo real, sobrevive, além do que se pode designar como sentimento de fraternidade, por meio de um imaginário tribal, de retorno aos tempos ancestrais, o que o ritual do Ouricuri atualiza como ideal constitutivo.

Na aldeia do Ouricuri, os homens dormem em grandes galpões, enquanto as mulheres ficam com as crianças menores em pequenas casas, com estrutura bastante simples: candeeiros ou lampiões a gás, pequenos fogareiros, esteiras para dormir. Estas casas são construídas em mutirões. Há trabalhos cotidianos de limpeza, caça e vigilância divididos em grupos. Os parentes costumam comer uns nas casas dos outros. No mês de janeiro, época da festa do Ouricuri, a FUNAI distribuir carne seca e outros alimentos para cada família. Entretanto, a falta de recursos para se sustentar no Ouricuri, que atinge famílias mais pobres, algumas vezes é sanada por doações internas. Os rituais têm horários marcados e a obrigatoriedade da presença de todos. O Pajé se torna um líder central, mas conta com a ajuda de um conselho de anciãos.

Acabado o Ouricuri, cada um precisa cuidar da sua sobrevivência. Este é um desafio que se lança à Thá-Fene, pois muitos destes índios se dividem entre a aldeia e a cidade, em ter obrigações ritualísticas no Ouricuri e também obrigações nos trabalhos da Reserva.

A estrutura da Reserva conta com quatro quartos, o que permitiria comportar a princípio quatro famílias diferentes vivendo sob o mesmo teto, mas esse número muitas vezes extrapola. Em maio de 2008, a Thá-Fene estava com uma população temporária de vinte e três índios, entre adultos e crianças. Esteiras e redes se amontoam na varanda e sala da casa. Outras vezes, o grupo da Thá-Fene deu guarida a índios Kariri-Xocó e Fulni-ô em Salvador, que tiveram problemas em arranjar lugar onde ficar ou prejuízo na venda dos artesanatos. Isto gera dificuldades de organização coletiva em relação aos gastos com alimentação.

Sendo Fundação, a Thá-Fene conta com sua diretoria composta por Wakay, Ketsan, Lympo e Tiarajú, além da pedagoga Débora Palmeira, cuja família fez a doação do terreno. São estes índios que ao longo do tempo da minha pesquisa de campo e nos relatos

sobre a história da Thá-Fene, vêm ocupando e organizando o cotidiano do espaço da Reserva.

De fato, representam a família de Ketsan, à qual, pelos laços do casamento, Wakay se agrega e mantém importante liderança. Dona Chica, mãe de Ketsan, vem constantemente para Salvador, seja para ajudar a cuidar dos netos ou para estar perto dos filhos quando sente que pode ajudar a resolver algum problema ou conflito. Sua sabedoria, retidão e sensatez são reconhecidas por todos. Os outros filhos de Dona Chica – Nado, Ué, Ruyna, Cury - ficam mais tempo como ela na aldeia. Cury já trabalhou durante um ano na Rosita em Lauro de Freitas. Fora os adultos, em muitas datas a casa fica recheada de crianças, geralmente netos e até um bisneto de Dona Chica ou filhos de outros índios, quando estes trazem suas esposas.

Os outros Kariri-Xocó que vêm habitar durante um tempo a Reserva não têm necessariamente parentesco com a família de Dona Chica. Entretanto, acabam sendo pessoas próximas, amigos, ou com uma certa representação na aldeia. Por exemplo: Wyran e Piuí - netos do cacique - ou Tauy, casado com Sueli (neta do Pajé) e Eberú - neto do Pajé. Também já ficaram hospedados grupos de Fulni-ô.

Normalmente, esta vinda de outros índios e a possibilidade ou não de trazerem suas respectivas esposas, está condicionada à organização interna e economia da casa e aos acordos que o grupo faz. Os quatro quartos abrigam quatro casais com seus filhos. O resto dos homens não traz suas esposas e filhos, segundo a lógica da viabilidade econômica. Há então mais homens do que mulheres na Thá-Fene: talvez tenham prioridade por poderem trabalhar em tarefas de marcenaria, capinagem e como pedreiro, para a manutenção física da Reserva, além de ser mais comum, entre os grupos que saem para fazer o Toré, esta predominância masculina²⁷. Parece também haver uma espécie de acordo tácito de que é necessária a presença de algumas mulheres a mais na casa, quando o número de homens e, conseqüentemente de tarefas domésticas, aumenta. A divisão de gênero e sua ideologia, tanto no Toré como na casa da Reserva, de certo modo, não difere de certos padrões culturais subsistentes na sociedade nacional, em que as mulheres cuidam da casa e das crianças, enquanto os homens saem para trabalhar. Ranger (1984) chama a atenção para o

²⁷ Alguns outros grupos de Toré viajam, normalmente em número de cinco, tendo mulheres como integrantes. Como já foi discutido anteriormente, pode haver um fator mítico-simbólico que represente o homem numa função mais central em relação à música do Toré.

fato de que as explicações acerca dos costumes e tradições, em muitas sociedades indígenas, é marcada pela dominação masculina, e, dessa forma, as crenças das mulheres permanecem esquecidas. Contudo, trata-se aqui apenas de hipóteses pois muitas dessas normas de inclusão de novos habitantes não me foram bem esclarecidas, sendo assunto privativo do grupo, e não parecendo haver um critério muito estável. Dão-se tacitamente, como regras ocultas, nem sempre bem aceitas.

De qualquer modo é importante esclarecer que a maior parte das vezes não foi possível esclarecer que comportamentos dizem respeito propriamente à cultura kariri-xocó, quais aqueles que são efeitos de um discurso homogeneizante ou ainda o que é particular e produto das singularidades que compõem a Thá-Fene em diversas épocas. Como já foi dito, a Thá-Fene é composta por uma população flutuante, em que as famílias de Wakay e Lyngo mantêm certa regularidade, algumas vezes, revezando-se. Wakay exerce atualmente uma liderança forte na organização do espaço, articulação e regras de conduta, papel referendado pelo Pajé na sua visita em 2007. Lyngo e Ketsan dividem algumas dessas responsabilidades com Wakay.

A Reserva Thá-Fene, enquanto agenciamento comunitário de habitação e uma espécie de cooperativa informal de produção²⁸, tem que lidar com uma ética que trame: divisão de tarefas coletivas; ideologia e representação do espaço; regras de conduta; poderes de liderança; conflitos pessoais; contribuições econômicas; inclusão e exclusão de índios; conselhos deliberativos, etc. Tarefa nada fácil, diga-se de passagem e que exige soluções às vezes criativas, outras tradicionais e algumas coisas ficam sem solução. As caixas de fósforos, por exemplo, que eram distribuídas e logo ficavam rareadas pelo uso intenso (individual ou coletivo) da xanduca, sucumbiu a uma solução individual: “*cada um põe nome na sua caixa*”.

A alimentação talvez seja um dos maiores símbolos da ideologia comunitária que compõe o discurso do grupo. Sempre que chega um visitante, seja índio ou não, o alimento é repartido e costumam fazer bastante cerimônia para que a visita coma com eles. Eu devo alguns quilos a mais a estes momentos. A hora do almoço conta ao mesmo tempo com uma informalidade e com uma estética e ordem ritualizada. Todo mundo come junto,

²⁸ Os lucros das vendas de artesanato são divididos pela produção individual, mas os meios de produção e divulgação do comércio são coletivos.

seja na rede ou no chão. Em momentos mais cerimoniais, a mesa é posta sobre uma esteira; a falta de talheres se resolve com a mão.

Quando marcam, por exemplo, uma vivência grupal na Reserva fica bem visível a divisão de tarefas e uma pré-produção coletiva. Antes da apresentação de Toré, alguns fazem palestras sobre o modo de vida indígena, as mulheres preparam comidas consideradas típicas da sua cultura, outros ajudam a pintar os visitantes, acendem a fogueira. Há quem suba numa jaqueira e traga ‘nos dentes’ uma succulenta jaca dura ou mole, o que impressiona muito o público.



Foto 6 - Fabricando as saias na Thá-Fene (da esq. para dir.: Tauy, Jadson, Ué, Piuí e Wakay)

Organizam uma agenda de eventos, pois, muitas das vezes, aparecem demandas coincidentes, o que faz com que o coletivo da Thá-Fene se divida para que alguns possam se apresentar numa escola, enquanto outros recebem um grupo de uma Faculdade ou uma equipe de jornalismo na Reserva. De certo modo, a Thá-Fene é estruturada inspirada na aldeia do Ouricuri: sem móveis ou equipamentos ostensivos de

modernidade, a não ser a TV, o DVD e a geladeira duplex. Decorada com objetos de artesanato ou quadros com pinturas sobre temas indígenas doados por artistas plásticos amigos e grafismos nas paredes.

Nas reuniões e encontros vivenciais, costuma-se sentar em esteiras, em troncos de árvores ou em pequenos tamboretos construídos à mão. Todo esse agenciamento, segundo o discurso do grupo da Thá-Fene, é para valorizar o “*contato com o primitivo*”. Como acontece no Ouricuri, dormi algumas vezes ao ar livre em redes ou esteiras ao redor da fogueira. Deste lugar pude escutar algumas histórias sobre os “encantos que habitam a floresta”. Como na aldeia do Ouricuri o sexo é interdito, algumas dessas histórias, contadas em tom jocoso, diziam respeito à *Nega*, criatura-mulher mitológica que geralmente à noite vem “atentar” e “enganar” o índio que está a “*quase quinze dias na segura*”. Lyμπο complementa: “*Quando o cabra acorda fica com uma raiva da gota. Está todo melado*” [no sentido análogo a uma poluição noturna]. Outras vivências contadas do Ouricuri falam de vozes que chamam na mata. “*Estamos sempre atentos aos sons da Natureza*”, me dizem constantemente Lyμπο, Wakay e outros, em um clima de mistério e sacralidade que se reverte no ciclo de troncos da Thá-Fene, um dos espaços onde existe uma clareira para se dançar o Toré (ver foto 7).



Foto 7 - Thá-Fene recebe visitantes para um domingo de vivências que culmina num Toré

4. MARCAS DE UM “OLHAR DISTANTE”

4.1. Etnomusicologia Estrangeira no Brasil

Se nós, pesquisadores, nos dispusermos ao exercício imaginário de traçar marcos de uma etnomusicologia brasileira, encontraremos quase sempre, como estudos precursores, etnologias sobre populações indígenas que destacam a questão musical.

Bastos (2005) afirma, em relação à realidade brasileira, que a antropologia do começo do século vinte podia ser considerada como uma *antropologia feita no Brasil* por estrangeiros em busca do exótico, e não uma *antropologia brasileira*, o que se estende à etnomusicologia. Para a musicologia comparada, o indígena se constitui de modo inconfundível como uma radical alteridade diante dos ouvidos ocidentais. Se há no Brasil uma defasagem temporal na instalação de um campo disciplinar etnomusicológico próprio, o movimento em torno do folclore musical nacional deu um grande impulso à pesquisa de campo.

Entretanto, pode-se afirmar que o folclore nacional, ao mesmo tempo em que alimentava, atrapalhava a instalação deste campo disciplinar enquanto campo crítico-científico, apesar dos valiosos trabalhos de Mário de Andrade e Luiz Heitor C. de Azevedo²⁹, dentre outros. A crítica possível de ser feita recai sobre os efeitos políticos e científicos da *folclorização*, tanto ligados ao nacionalismo brasileiro como ao exotismo do olhar estrangeiro. O folclore no Brasil e em outros países devém de um sentimento de nacionalidade. Como bem cultural e definidor de fronteiras culturais de um país, a sua primeira inclinação está na localização e demarcação regional das manifestações folclóricas, além de uma preocupação em se estabelecer uma política de preservação. Como consequência deste pensamento *demarcatório* ou *catalográfico*, nos deparamos com o engessamento do conceito de áreas culturais, no campo das manifestações musicais. A mera descrição ou coleta toma o bem cultural como objeto e não permite perceber o

²⁹ Para Veiga (2004), esses dois podem ser considerados os “pais da etnomusicologia brasileira”.

*homem que faz música, assim como a música que faz o homem*³⁰, como nos recomenda Blacking (1979).

O apelo ao exótico ou à folclorização não permitiu uma compreensão realmente situada e trouxe como sintoma, por exemplo, a ausência de estudos sobre qualquer música indígena que não fosse considerada *pura*, em seu estado “selvagem”, ou a referência aos traços indígenas no Nordeste como reminiscências folclóricas. Assim, durante séculos o Brasil ficou conhecido como “o eventual campo de observação ou estranhamento de outros” (Lühning 2004, 38), principalmente em busca dos “tesouros” dos trópicos.

A “descoberta” do Novo Mundo, em um contexto marcado pelo espírito do renascimento e da ampliação de mercados, possibilitou uma expansão exploratória tanto do ponto de vista econômica como cultural. Muitos dos viajantes e exploradores que vinham para o Brasil Colônia, poderiam ser conhecidos como os primeiros etnógrafos, na medida em que deixaram como legados documentos descritivos da fauna, flora e cultura nativa. São famosos os registros em notação musical (*ver fig. 1*) do viajante francês Jean de Lery (1578) dos rituais musicais dos Tupinambás. Bastos os considera como “o primeiro objeto de estudo etnomusicológico da história” (2004, 91). Os viajantes alemães Hans Staden (1557) e francês André Thevet (1573) também escreveram sobre a música dos nativos brasileiros. Alguns índios Tupinambás foram parar em jantares na corte francesa no séc. XVI. “Os índios brasileiros fizeram grande sucesso... Um músico da Corte, Gaultier, chegou a compor uma sarabanda em que os Tupinambás tocavam com seus maracás” (Cunha 1992, 13).

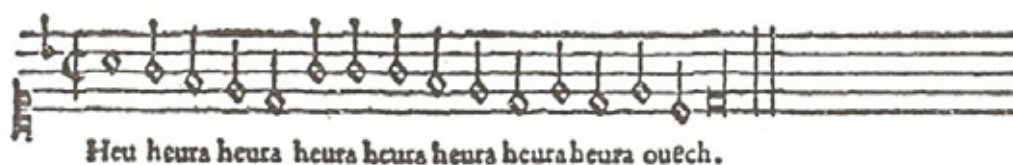


Fig. 1 - (Kiefer 1976, 10)

³⁰ “Continua válido hoje, como há quase cem anos, o comentário que o diretor do departamento das Américas do Museu Etnográfico de Berlim, Konrad Theodor Preuss, fez por carta a um de seus pesquisadores, Wilhelm Kissenberth, que se encontrava no Brasil em 1908. Em sua carta, Preuss afirmava que não era o suficiente apenas adquirir as máscaras de dança dos índios Caiapó – remetidas de antemão por Kissenberth a Berlim para o acervo do museu – visto que o papel do antropólogo é retornar com as informações sobre a sua experiência e sobre o material colhido, *‘pois para a ciência os objetos permanecerão mortos se desprovidos de explicações’*” (Pinto, T. 2001, 262-263). Grifo meu.

Jean de Lery descrevera além dos maracás, os guizos de casca de fruta presos no tornozelo, a dança circular, a pisada no chão, os ataques vocais e gritos, a forma responsória de canto, etc., traços que se assemelham com muitas das tradições de cantos indígenas, inclusive com o Toré.

Nas transcrições de Lery aparecem os fragmentos fonético–musicais "*He, ha, he, hé, he*". Por não se tratar de uma transcrição fonética, nem mesmo a melodia pode dar uma ideia do que tenham sido esses cantos, qualquer forma de comparação é meramente especulativa. Entretanto, não deixa de ser intrigante questionar que mesmo imaginariamente há uma linha que liga esses registros escritos no séc. XVI com as descrições mais atuais dos cantos fonemáticos do Toré dos povos indígenas do Nordeste.

Quando Lévi-Strauss aqui aportou em 1935, carregava como livro de bordo o *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* de Jean de Lery, e, como os demais antropólogos estrangeiros, foi atrás das notícias que tinha sobre índios selvagens dos trópicos, mansos ou ariscos: Nambiquara, Cadiueu, Bororo, etc.

Lévi-Strauss era músico, mas seu ouvido talvez fosse por demais eurocêntrico para considerar uma análise dos cantos encontrados. De qualquer forma, recolheu certa quantidade de instrumentos musicais e levou para a França, além de descrever outros encontrados. A organologia em muito se valeu das viagens e expedições e, a partir de 1910, com o uso do fonógrafo e, mais tarde, do gravador de fita magnética, serão também recolhidos os *sons do Brasil*. Antecedendo e sucedendo Lévi-Strauss, encontram-se uma série de etnógrafos alemães: Karl Von Den Steinen (d.1884, 1887³¹) Koch-Grünberg (d.1903-05, 1911-13, 1924), Fritz Krause (d.1908), Wilhelm Kissenberth (d.1908-09). Dentre os brasileiros do começo do séc. XX, vale destacar Roquette Pinto (d.1912), antropólogo e músico, que gravou fragmentos da música *nambikwara*.

Todos focalizavam o estudo da “exótica” cultura indígena, de onde se afirma que a virada do século XX marca o início e a fase ameríndia da etnomusicologia brasileira ou, como intitula Bastos (2004), “etnomusicologia das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul”, da qual destaca alguns clássicos: Camêu (1977), Aytai (1985), Seeger (1987), Hill (1993), Olsen (1996) e Beaudet (1997). O etnógrafo da virada dos séc.

³¹ d. = anos das expedições

XIX e XX é bisneto do viajante estrangeiro e compadre dos folcloristas nacionais. Será pai do campo disciplinar da etnomusicologia brasileira que vem se firmando nas últimas décadas.

4.2. Viajantes e Etnógrafos: Estranhamentos

A crítica à visão do “selvagem” ou ao etnocentrismo tornou-se uma marca dos estudos antropológicos e etnomusicológicos brasileiros da segunda metade do século XX. De certa forma, é importante perceber que as próprias comunidades indígenas, em contato com estes discursos, também criaram, de si para o outro e do outro para si, imagens do que é *ser índio* contemporaneamente. Durante muito tempo, só foi possível aos índios estarem na categoria de selvagens, não civilizados ou, opostamente, de homens puros, verdadeiros, escoimados. Em ambas as polaridades, o índio aparece representado como um sujeito não responsável por suas ações, portanto um não sujeito. Essa forma de contar a história do contato é, obviamente, a versão do colonizador que, na maioria das vezes que tentou corrigir impropriedades da história oficial, caiu numa ideologia moral onde o índio é posicionado como vítima eurocêntrica, novamente um não sujeito histórico. Segundo Cunha (1992), na etno-história mítica de algumas culturas indígenas, a realidade foi outra. Os índios foram agentes de sua história e escolheram muitas vezes substituir artefatos de sua cultura por outros dos brancos ou recusar tal oferta.

As duas visões – de bom ou mal selvagem - aparecem dicotomizadas desde os relatos de Lery e Staden e foram influenciadas pelos contextos de contatos com as tribos com as quais estes viajantes estiveram, bem como de suas respectivas referências culturais. Também estas imagens diferiram entre viajantes franceses e colonos portugueses, por conta dos interesses envolvidos nos contatos com índios³².

No frontispício da edição original de 1557 do livro *Viagem ao Brasil*, Hans Staden escreve: “Descrição verdadeira de um país de selvagens nus, ferozes e canibais, situado no Novo Mundo América, desconhecido na Terra de Hessen” (2006, 19). Claro

³² Segundo Carneiro da Cunha (1990), pelo fim do século XVI, “estão consolidadas, na realidade, duas imagens de índios que só muito tenuemente se recobrem: a francesa, que o exalta, e a ibérica, que o deprecia. Uma imagem de viajante, outra de colono” (1990, 109).

que não é de se estranhar esta descrição de Staden, já que fora capturado, torturado e preparado para virar comida dos Tupinambás³³. Dentre alguns poucos relatos sobre a música ou dança dos Tupinambás, destaco este: “Formaram um círculo ao redor de mim, ficando eu no centro, com duas mulheres; amarraram-me numa perna umas coisas que chocalhavam e na nuca colocaram-me uma outra coisa, feita de penas de pássaros [...] Depois começaram as mulheres a cantar e, conforme um som dado, tinha eu de bater no chão com o pé, em que estavam atados os chocalhos, para chocalhar em acompanhamento do canto”. (*ibidem*, 79)

Contrastando com a imagem do “mau selvagem canibal” do qual Hans Staden consegue escapar de virar comida, a narrativa de Jean de Lery³⁴, missionário capuchinho francês, relata o bom, puro e nobre selvagem, *a la Rousseau*: “Essas cerimônias duraram cerca de duas horas, e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecessem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro, ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada coda: *He, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh*. Ainda hoje, quando recordo essa cena, sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo” (Lery *apud* Kiefer 1976, 10).

A Hans Staden e Jean de Lery se seguiram muitos outros viajantes estrangeiros, missionários jesuítas, exploradores, etc. A segunda metade do séc. XIX e primeira metade do séc. XX foram marcadas por um fluxo de expedições principalmente ao Centro-Oeste e Norte do Brasil. Eram missões científicas europeias conduzidas por naturalistas, médicos, botânicos e zoólogos, o que mais tarde se fortalecerá com o indigenismo rondoniano, no começo do séc. XX.

³³ Hans Staden, alemão, conseguiu convencer os índios de que não era português e os fez temer a ira de seu Deus cristão, caso o comessem.

³⁴ Segundo Belluzo, “A História de uma viagem feita à terra do Brasil, de Jean de Lery, publicada na França em 1578, situa exemplarmente o relato erudito do renascimento francês, que se utiliza de modelos da antiguidade clássica para estabelecer uma valorização positiva dos homens do Mundo Novo” (2005, 47)

4.3. O Tesouro dos Calados: “Índios Misturados” do Nordeste

Os povos indígenas do Nordeste, dentre outros presentes na faixa litorânea, foram os primeiros a ter contato com os povos europeus e, com certeza, sofreram os mais drásticos processos de mudança ao longo dos anos de colonização invasora. Por interesse da cultura dominante, após a expulsão dos jesuítas e o advento da Lei de Terras, estes povos foram decretados extintos. Na história da etnologia indígena brasileira, não mereceram até a primeira metade do séc. XX quase nenhuma atenção, mostrando que os pesquisadores também exerciam preconceitos compatíveis com a sociedade nacional e mundial.

Dantas (1992) aponta como fator agravante a marginalização destes povos, presente no processo constitutivo regional, consequência da prematura e devastadora ocupação e posterior deslocamento do centro econômico para o sudeste do país, no séc. XVIII. De acordo com Dantas, desde o lançamento do *Handbook of South American Indians* (1946-52), organizado por Julian Steward, há uma tendência dicotômica de marginalização dos povos indígenas sul-americanos não relacionados à floresta tropical, “caso típico de todos os povos do Nordeste, se excluídos os Tupis costeiros” (*op. cit.*, 131).

Na classificação de Galvão, em 1959, das áreas culturais indígenas, a “área cultural Nordeste” aparece como categoria residual: “Dados os efeitos de aculturação à sociedade nacional, diversidade de línguas e de origem, temos dúvidas em incluir todos esses grupos em uma única área” (*apud* Dantas 1992, 431). Sobre aculturação, Galvão ainda diz: “A maior parte vive integrada ao meio regional, registrando-se considerável mesclagem e perda dos elementos tradicionais, inclusive a língua” (*apud* Oliveira, J. 1999b, 12). O tópico *Amerindian music* do verbete *Brazil* no *The New Grove Dictionary of Music*, apresenta outra classificação proposta por Darcy Ribeiro, no seu livro *Os Índios e a Civilização*, publicado em 1970, com onze áreas culturais indígenas (*ver anexo IV*). Entretanto sobre a região nordeste, são escritas apenas cinco linhas no Grove, onde trata a música desses índios como um reflexo, em termos de gênero e estilo, da cultura cabocla da região: “The north-east area *includes* various groups scattered through the states of Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahia and Minas Gerais. The Kariri from Mirandela (Bahia), who form one of these groups, represent an integrated indigenous culture,

reflected in their music. Style and genres are those of the caboclo (mestizo) folk tradition of the area” (Béhague 2003).

João Pacheco de Oliveira (1999b) faz críticas à postura dos pesquisadores que, influenciados pelo evolucionismo cultural norte americano, pelo estruturalismo francês ou, simplesmente, como representantes do *status quo* indigenista, avaliaram como negativa a possibilidade de uma etnologia das culturas indígenas do Nordeste. Na década de 1950, a relação de povos indígenas do Nordeste incluía dez etnias. Em 1994, quarenta anos depois, essa lista subiu para vinte e três. Em 2007, o Instituto Socioambiental (ISA) apresentou uma lista com trinta e seis etnias, e novas comunidades e etnônimos têm surgido, algumas ainda não reconhecidas, outras, pelo desmembramento de certas aldeias. Grünewald (2005) contabiliza cinquenta etnias, a maioria delas praticantes do Toré ou de alguma variante.

Se até parte do século XX a palavra de ordem era integrar ou fazer de conta que não existiam comunidades indígenas nesta região do país, atualmente lidamos com um fenômeno de aparição em cascata. Entretanto cabe questionar, além de motivos político-econômicos e ideológicos, o que mais está por trás do esquecimento histórico dos índios do nordeste. João Pacheco de Oliveira, analisando em Lévi-Strauss a noção de etnologia como disciplina que faz interpretações de longa duração sob a perspectiva de um distanciamento social, lança a seguinte questão: “Se é a distintividade cultural que possibilita o distanciamento e a objetividade, instaurando a não contemporaneidade entre o nativo e o etnólogo, como é possível proceder com as culturas indígenas do Nordeste, que não se apresentam como entidades descontínuas e discretas?” (1999b, 14).

O autor remonta o surgimento dos “índios do nordeste”, enquanto incipiente objeto de pesquisa antropológica, aos anos 1970, como desdobramento da Reunião Brasileira de Antropologia (1975), do surgimento de grupos de trabalho na UFBA, do PINEB - Programa de Pesquisa sobre os Povos Indígenas do Nordeste Brasileiro (1971) e do acordo de cooperação desta universidade com a FUNAI, o que é reforçado posteriormente com a criação da ANAI - Associação Nacional de Ação Indigenista (1978)³⁵. Nesta época, alguns povos indígenas do Nordeste já eram reconhecidos, mas não

³⁵ O papel da ANAI tem sido de grande importância no acompanhamento e assessoria a alguns dos movimentos indígenas. Os Kiriri de Mirandela (Bahia) são um exemplo onde o processo de etnização foi documentado por uma presença constante de antropólogos em campo, seja como pesquisadores, consultores ou através da ANAI.

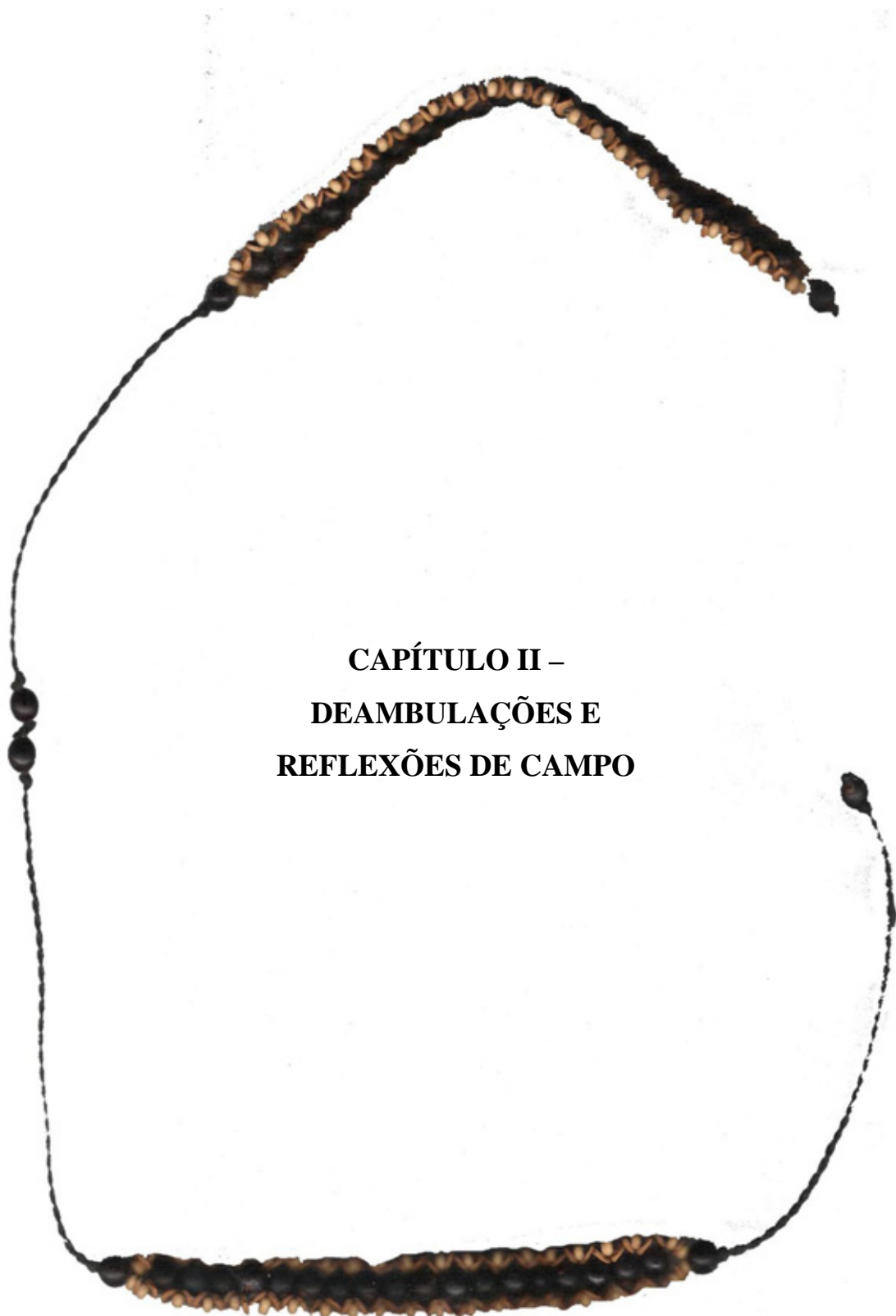
tinha suas terras homologadas. João Pacheco de Oliveira observa ainda que foi um contexto político, ligado a reivindicações assistencialistas e de terra que motivaram estudos e programas voltados para estas populações, mais do que um interesse antropológico. Segundo o autor, embora o trabalho de Dantas (1992) faça referência histórica ao termo “índios misturados”, se ocupa apenas da crítica ao forjamento ideológico e distorcido deste termo, “em lugar de estabelecer um diálogo com as tentativas de criar instrumentos teóricos para o estudo deste fenômeno” (1999, 17).

A despeito das colocações de João Pacheco, devo argumentar que percebo ainda no campo da antropologia, e também da etnomusicologia, uma certa divisão entre uma antropologia “pura” e aplicada. Nos dois casos, os autores não deixariam de se posicionar politicamente diante dos movimentos sociais que estudam. Na história das ciências humanas, de acordo com o pensamento foucaultiano, é evidente que a escolha de objetos e métodos resulta de emergências sociopolíticas e influências ideológicas. A dificuldade epistemológica está em que o próprio objeto se autocircunscreve, respondendo ao *status quo* ou aos discursos marginais. Deveria então ser estudado como sistema cultural aberto, cujo campo engloba tanto o comportamento total do grupo focado e seus faccionalismos internos, como o posicionamento da comunidade científica e da sociedade em geral, que o foca.

Lühning (2006) coloca a necessidade por parte dos etnomusicólogos de se preocuparem com o caminho do conhecimento, que tem sido de forma geral, de via única, pouco participativa, no que diz respeito à convivência dos grupos estudados nos eventos acadêmicos. Não se pode duvidar que a circulação deste saber, mesmo em um âmbito restrito, provoca efeitos nesta população. Os índios do nordeste, por exemplo, “leem” a si mesmos nos trabalhos de campo, nos artigos científicos, nas práticas indigenistas, nas leis e na política nacional, e nos meios midiáticos. Então, têm se apropriado do discurso contraideológico para reivindicarem sua posição de autênticos ou legítimos descendentes dos nativos brasileiros. Ao lado das conceituações antropológicas, surgem termos variados para definirem esses contingentes e seus movimentos: “identidades emergentes”, “índios emergentes”, “etnogênese”, “comunidades ressurgidas”, o que João Pacheco de Oliveira (1999a) intitula como “A Viagem da Volta”.

O princípio de argumentação indígena se centra em geral no “somos os primeiros habitantes do Brasil”, e reivindica um elo perdido; em alguns momentos,

perfazendo uma ecolalia discursiva de reparação, que é polarizado pelos índios e pelos indigenistas; em outros, tentando se adequar às necessidades sociais de um “discurso cultural politicamente correto”, muitas vezes cego às diferenças. Deste terreno intercultural contraditório emergem as inventividades indígenas, requerendo um olhar de pesquisa mais crítico sobre este fenômeno, que rompa com uma certa tradição indigenista engessada. Daí talvez devêssemos questionar: que novo conceito de ancestralidade pode ser pensado a partir das realidades contemporâneas de hibridismos culturais ou da multiculturalidade? Como podemos compreender as novas maneiras de autodefinição de “comunidade indígena” em contextos urbanos, ou mesmo o de tribo (que é um termo em desuso na antropologia atual)? Falar em música *indígena-sertaneja* teria algum grau de equivalência com outras hifenizações como música *afro-brasileira*?



**CAPÍTULO II –
DEAMBULAÇÕES E
REFLEXÕES DE CAMPO**

1. POR UM TRATAMENTO HERMENÊUTICO

Todos nascemos com um equipamento para viver mil vidas, mas terminamos no fim tendo vivido uma só (Clifford Geertz).

O que queremos obter como resultado final de nossos estudos culturais? Uma descrição detalhada? A explicação da relação de implicação entre um fenômeno e outro? A procura de leis ou estruturas gerais? A essência do objeto? A relativização ou a particularização? Estas perguntas, volta e meia, reincidentem nas discussões epistemológicas das chamadas ciências sociais e humanas. Primordialmente porque estas ciências se definem, enquanto disciplinas, a partir de um paradigma diferenciado das ciências exatas e biológicas. Definitivamente, o método experimental em seu modelo laboratorial, não dá conta do comportamento social. Em lugar do laboratório, temos o trabalho de campo, sistema aberto a infinitas variáveis.

O surgimento de cada vez mais disciplinas humano-especializadas nos faz pensar o quanto seu “objeto de estudo” escapa a visões totalizantes, se multiplica, se fragmenta e se reinventa, a ponto de tornar-se lugar comum tratar da crise de paradigma científico da pós-modernidade.

A clássica noção de racionalidade científica, movida por um ensejo interpretativo, no seu afã de explicar as relações causa-efeito, vem muitas vezes reincidindo na ilusão dos objetos puros ou permanentes, da qual mesmo os estudos da cultura não conseguem escapar. Tanto os tradicionalistas como os modernistas quiseram construir objetos puros. Segundo Canclini, “los primeros imaginaron culturas nacionales y populares ‘auténticas’; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron una arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales” (1990, 17).

O artesanato indígena na cidade é um exemplo forte de que os bens culturais tradicionais atraem consumidores e turistas, talvez pelo valor de sagrado, personalizado, incomum, tradicional, que o bem industrializado não carrega. Esses bens tradicionais sobrevivem ao tempo em que geram sobrevivência para seus produtores, questionando o mito destrutivo da pós-modernidade: “Hay que preocuparse menos por lo que se extingue que por lo que se transforma” (Canclini *op. cit.*, 17).

Não havendo nenhum objeto puro, nem eminentemente “nada que corra sério perigo de extinção”, o olhar investigativo passaria a operar certo “nomadismo ontológico”. Em etnografia, significa deixar devir uma flutuação do olhar para que o objeto se torne um construto fluido, a partir das relações intersubjetivas e suas articulações com uma cadeia de *sentidos de saber*, sempre atualizados. No campo hermenêutico, esta posição ética, situada e dialética, consciente da impermanência de uma âncora vincular entre os fenômenos e as interpretações que estes carregam, vem defender a ideia de um *continuum* da produção de sentido/conhecimento.

A própria acepção de cultura precisou ser reformulada de uma noção estanque de conjunto de artefatos, comportamentos e discursos, ou da velha concepção estratigráfica do ser humano biopsicossocial, com todos os seus determinismos, para uma perspectiva mais dinâmica, sistêmica, valorizando a multiplicidade, as diferenças e a transculturalidade. Recaindo assim, talvez pelo receio da formulação de leis gerais ou funcionamentos teleológicos, nas malhas de uma antropologia interpretativa ou simbólica, da qual Clifford Geertz e David Schneider são representantes. O problema que se lança neste trabalho diz respeito a como tratar aspectos de certo fenômeno cultural indígena, sem cair numa categorização discreta ou no relativismo cultural. Como ensina Geertz (1989), seria necessário, mas extremamente difícil, encontrar uma linha entre o que é natural, universal e constante nesta noção de índio que vem se construindo em diálogo com outros pesquisadores, e o que é convencional, local e variável, gerado pela própria situação de pesquisa.

O que alinha os fenômenos culturais é o que alguns filósofos e semióticos tratam como “sentido” em suas diversas lógicas e extratos de apreensão (*cf.* Deleuze 1998). Pelo viés de investigação do sentido – ontológico - torna-se possível perceber que o homem faz cultura ao mesmo tempo em que a cultura o faz um homem, e que o organismo biológico é também produto do discurso, como tem sugerido a psicanálise, bem como a fenomenologia. Nem todo instinto, nem toda instituição. Assim como não há nada completamente inato, não há nada completamente original. Este é um princípio axiomático do paradoxo humano: quando nascemos já somos “cabeça feita” - indivíduos imersos numa cultura pré-existente (virtual) - mas o que nos atualiza enquanto homens são nossos atos imersos na cultura, uma tensão constante nesta trama atual-virtual.

A ideia de multiplicidade tratada por Deleuze (Deleuze e Guattari 1996; Deleuze e Parnet 1998; Deleuze 1998), permite uma compreensão de cultura numa ótica holográfica. Se na perspectiva disjuntiva, opomos excludentemente os elementos: tradicional *ou* adquirido; sertanejo *ou* nativo; língua ancestral *ou* sotaque, etc., no campo das multiplicidades culturais, encadeamos uma relação conjuntiva expansiva entre os elementos: português *e* língua kariri *e* sotaque *e* tupi *e* yathê *e* sertanês. Índios que, de certa forma, vão se tornando *pan(trans)-culturais, políglotas, pan-religiosos, multimusicais*, etc. Na música, essas multiplicidades semióticas promovem zonas de variação de intensidade que se espalham *rizomaticamente* (Deleuze e Guattari 1995) e tornam impossível capturar *o significado* do Toré, porque não há “o”, nem mesmo “os” significados. Seu valor enquanto performance cultural torna-se maior no que ele consegue agregar enquanto operador simbólico (*entre* as significações) do que no que ele consegue distinguir³⁶.

Retornando à questão da produção de sentido, na perspectiva de construção de conhecimento, nos valemos do que Geertz (1989) chama de uma *compreensão situada*, ou seja, tramada com a existência, enredada nos modos de vida dos sujeitos em questão. O *adensamento* no campo aparece como uma perspectiva de deslocamento da “utopia insider”, esta última significando uma tentativa de “pensar como o outro pensa”. Da leitura que faz de Wittgenstein, Geertz (*op. cit.*) diz não ser possível afirmar que se compreende o povo, não por não se compreender o significado das palavras que os falantes do povo usam, mas pela dificuldade de se situar *entre* eles. Um bom papo só surge quando o pesquisador se sente mais à vontade em viver com os participantes da pesquisa. Dessa forma, de uma maneira mais ou menos espontânea, emerge “o que as pessoas pensam que são, o que pensam que estão fazendo e com que finalidade pensam que o estão fazendo” (Geertz 2001, 26).

Fazer etnografia é, de certo modo, minimizar as distâncias entre a descrição dos discursos de uma comunidade e a posterior análise deste discurso, de modo a gerar uma familiaridade a quem escreve e a quem lê. Na concepção de Geertz, isso significa habituar-se ao discurso de um grupo de tal modo que não seja sempre necessário

³⁶ “Não são nem os elementos, nem os conjuntos que definem a multiplicidade. O que a define é o E, como alguma coisa que ocorre entre os elementos ou entre os conjuntos [...] Até mesmo, se há apenas dois termos, há um E entre os dois, que não é nem um nem outro, nem um que se torna o outro, mas que constitui, precisamente, a multiplicidade” (Deleuze e Parnet 1998, 45).

recorreremos a uma tradução explicativa, mantendo a pluralidade de sentidos sempre aberta a novas situações e articulações com outros contextos. “Compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade” (Geertz 1989, 24). Cada nova experiência significativa, dentro e fora da comunidade, e *entre lugares*, aprofunda o aparecimento de novos significados e realimenta o *dever do sentido*, num intenso movimento em espiral que Geertz (*op. cit.*) denomina de descrição densa.

Não importa que fato social seja privilegiado nos nossos estudos desde que possamos articular este fato com outros do sistema cultural, onde seu sentido se atualiza, como, por exemplo, na relação dos índios com a comida, logo após uma performance de Toré. Susanne Langer (*apud* Blacking 1995) afirma que a música é mais apropriada para a análise estrutural de um sistema simbólico do que a linguagem verbal. Certamente pelo fato de que o discurso musical, liberto da semiose denotativa, opere e reflita outros níveis de produção simbólica. Assim, Blacking (*op. cit.*) argumenta que a análise etnomusicológica deve compreender o fazer musical, de uma maneira não hierarquizada, mas regulada por símbolos culturais, ao mesmo tempo em que é recriador de símbolos significantes. Uma compreensão aberta, dinâmica e polissêmica.

Outra distinção necessária se faz entre as naturezas diversificadas da linguagem verbal, da comunicação musical e do pensamento. Desde Kant, faz-se uma crítica relacionada à condição humana de conhecer objetivamente seu próprio pensamento e o pensamento dos outros. Se o pensamento em si é linguagem - verbal, acústica, imagética – qualquer interpretação do pensamento do outro, da maneira como o outro vê o mundo, pressupõe uma conciliação de ponto de referência. Por este raciocínio, a partir das estruturas lógicas do meu pensamento é possível interpretar o pensamento do outro, inclusive fazendo uso comum da analogia. Entretanto, é fato conhecido que há uma diversidade de modos de comportamento do pensamento, determinados pelas estruturas e desenvolvimentos cognitivos bem como matizes culturais. Assim, existem vetores de pensar silógicos, analógicos, lineares, indutivos, dedutivos, metafísicos, associativos imagéticos ou associativos acústicos.

Diante da afirmação radical de que só há interpretações do discurso alheio, pontos de referência e tradução de códigos, será que existe a possibilidade de uma *compreensão situada*, como indica Geertz (1989), gerar uma etnografia com valor hermenêutico? E como isso opera no campo etnomusicológico?

A música detém uma natureza comunicativa a princípio menos transparente que a linguagem verbal (Merleau-Ponty 1999). Assim como outras formas expressivas, seu sentido desagrega-se de uma representação ou racionalidade. O pensamento musical coincide com o fazer musical, embora ocorram diversas naturezas de pensamentos enquanto fazemos música, influenciando a nossa expressão, ou delimitando as escolhas técnicas e estilísticas de execução. Mas, em última instância, não há signo externo que anteveja as escolhas *in acto* do fazer musical: “o sentido aparece ligado à presença empírica dos sons” (Merleau-Ponty 1999, 256). O ritual musical realiza uma operação sincrônica – a música se faz, acontece e “se percebe acontecendo” no tempo do devir – o que remete ao sujeito transcendental kantiano. Aquele sujeito que não separa consciência de ato, que é imanente e transcendente e que se percebe a partir da própria potência do corpo efetuada no mundo e no plano da constituição própria. Nesta perspectiva, não há exterioridade possível e fazer música pode significar radicalmente transformar-se a si mesmo pela via sonora – uma operação subjetiva implicada com a existência. Assim não é possível a uma consciência racional capturar a natureza *daquilo que ocupa nosso pensamento fazendo música*. No rito musical, ao invés de representações são comunicados estilos de ser, reminiscências, sensações e emoções, universos de linguagem, *hecceidades*. Falar de *hecceidade*³⁷ significa dizer de um modo singular de escutar a música, quando é possível afirmar inversamente que *é a música que nos escuta*, no sentido de *evocar* o mais particular da experiência, de uma singularização pré-verbal, pré-representativa. Para acessar este estado de coisas, seria preciso, como diz Merleau-Ponty, assumir o mundo que elas expressam “e nunca pertencermos a dois mundos ao mesmo tempo” (*ibidem*, 255). E este parece ser o dilema-mor da pesquisa participante: o momento da imersão e do distanciamento.

Vale aqui a máxima fenomenológica de que *se está presente quando se está ausente*. O primeiro passo para uma compreensão situada não é procurar entender (no sentido de traduzir), ato que afastaria mais a si mesmo da experiência e do fenômeno. “As perguntas feitas em busca de respostas pontuais lado a lado da autoridade de quem as faz

³⁷ Este conceito forjado por John Duns Scot (séc. XIII), valorizando a experiência e o que particulariza cada coisa. É posteriormente apropriado por alguns filósofos representantes da fenomenologia, para suspender o cogito como categoria separada do mundo. Para Merleau-Ponty, compreender é “reapoderar-se da intenção total” (1999, 16), propondo então um retorno da filosofia e da ciência ao plano imanente da experiência, da singularidade.

[...] criam um campo ilusório da interação” (Oliveira, R. 1988, 23). Deve-se em campo tratar dos mecanismos de exercício de poder e autoridade do saber. Então de fato a principal barreira a ser ultrapassada é a subjetiva e não a cognitiva. Desse modo é possível entranhar-se numa comunicação que visa reconhecer a *presença* do fenômeno e do outro na origem dos acontecimentos.

Quando algumas vezes me senti imerso no Toré, entregue ao seu som e corporeidade, experimentei o que costumo chamar de *bolha sonora*, onde as barreiras espaciais e subjetivas são quebradas e é possível pela música se isolar do “mundo de fora”. Nestes momentos a música penetra diretamente no canal de sentido do outro. A comunicação flui da experiência de empatia e abertura ao outro, onde é possível alguma *compreensão situada* do rito de Toré. Posso tocar com os índios, o que pressupõe além do domínio de códigos musicais em comum, um acordo tácito de intencionalidades na via de um sentido musical compartilhado. Se para mim, tocar significasse primordialmente manter a pulsação rítmica e a afinação correta, talvez a comunicação não fluísse. A sensação de uma boa experiência musical denota um entendimento intersubjetivo que incide em compreender o que a expressão musical está pedindo. Do mesmo jeito, posso falar das minhas observações para meu interlocutor e este concordar porque também compartilha meu sistema discursivo. Posso igualmente repetir suas próprias palavras para que estas ecoem e promovam novos discursos, sendo importante lembrar que toda a comunicação em campo já é uma interpretação. No sentido dialético, também é uma intervenção que gera novos discursos, interpretações e posicionamentos subjetivos. Nesta perspectiva, o processo de análise e interpretação é dinâmico, interativo e constituinte básico do próprio trabalho de campo.

Desse lugar, posiciono-me taticamente (Certeau 1994) – jogando passo a passo com o outro - e polillogicamente – aberto à multiplicidade de significações pelas quais se desvelam os fenômenos. A densidade simbólica da qual trata Geertz pressupõe uma dinâmica etnográfica de estar atento aos sentidos mutuamente produzidos e aos sistemas de signos abertos: signos interpretados que geram novos signos. A compreensão se situa nos *nós* que estas teias de múltiplas interações simbólicas amarram (*cf.* Geertz, 1989), o que só é passível de uma leitura semiótica quando percebemos que os signos fazem referência à experiência de vida de quem os usa (Nattiez 1990). Desta maneira, valorizei nesta pesquisa uma compreensão ampla da performance, e não somente os

discursos explícitos sobre o Toré coletados em entrevistas. Na performance está em jogo a própria interação discursiva entre meus interlocutores, a dinâmica do grupo e como e em que grau o outro (não índio) é convidado a participar da mesma. Assim, minha própria experiência como iniciante da performance se transforma em personagem conceitual (dado empírico).

Ainda, quando um índio Kariri-Xocó nos fala de determinado Toré, frequentemente invoca momentos de vida associados a sua prática, lembra de alguém que gostava de puxar aquele Toré, narra feitos pessoais, conta um “causo”, discursa sobre sua “energia”, etc. A empolgação do seu discurso cresce quando percebe que quem o escuta dá valor ao Toré. Enquanto regime semiótico, o Toré tanto incide sobre a unidade sociopolítica do grupo, dando estabilidade, como permite ser um canal de comunicação de um *dever indígena*, aberto, intersubjetivo, com sentidos sempre mutáveis.

2. “DÁ LICENÇA?”: ETNOGRAFIA E PARTICIPAÇÃO

2.1. “Você deve Sentir”

Da minha experiência clínica em instituições psiquiátricas, um termo sempre me chamou a atenção por sua frequente incidência em prontuários de pacientes internados: “deambular”. Normalmente é utilizado com a significação de que o paciente andou, ou melhor, “vagou” pelo espaço físico do hospital, sem acréscimo de sentido a este comportamento. Assim, o olhar do técnico de saúde demonstra também sua “leitura vaga” de observador fixo, quando se costuma dizer: “não fez nada, apenas ficou deambulando de um lado para o outro do corredor da ala psiquiátrica”. Não gritou, não conversou com ninguém, não tentou fugir, não participou das atividades terapêuticas. Esta ação tomada como aparentemente vazia de sentido, ao azar, tornou-se para mim um ponto instigante. O deambular, desvalorizado por algumas lógicas mais objetivistas, recebe em outros segmentos, uma atenção especial. Os franceses dedicam diversos vocábulos para esta aparentemente não ação: se *promener*, se *ballader*, *flaner* – *deambuler* (vagar a esmo, vagabundear, passear...).

Adotei nesta época, a despeito do “pouco caso” de alguns profissionais da equipe, a estratégia de deambular junto ao paciente. Seguir sua lógica, aparentemente ilógica pelo estigma da loucura, tentando situar-me em uma trajetória de companhia no território existencial dos sujeitos em questão. A princípio sem fazer perguntas, mantendo uma perspectiva tática de aproximação progressiva, o que mais tarde comprovou ser eficaz na abertura de canais de comunicação e na confirmação de sentidos velados por trás de uma ação aparentemente “sem sentido”.

É claro que esta perspectiva pode ser avaliada por alguns como uma especulação “subjetivista”. Nesta tática de acompanhamento, está em jogo supor que minha presença influencia uma produção de pensamento no “mundo interior” destes sujeitos, o que só tomo conhecimento quando interpreto suas ações e expressões.

Transplantando o exemplo acima para o terreno do trabalho de campo, objetiva-se questionar sobre o posicionamento ético do pesquisador: *onde nos situamos quando estamos diante do outro?*

Wakay repetidas vezes me disse: “*se você quiser aprender sobre nós, você deve andar com a gente*”. Nesse momento, meu interlocutor estava me ensinando como fazer etnografia. Segui a dica, controlando a ansiedade questionadora e passei a ter como diretriz primordial do contato de campo acompanhar a itinerância dos sujeitos, vagueando de uma maneira relaxada, sem muito me preocupar com a direção da trajetória. Trata-se de uma ação articulada com a tentativa de manter em uma certa suspensão as referências teóricas e ideológicas e a literatura acadêmica que normalmente carregamos. Como preconiza Wittgenstein (1994), essa atitude possibilita que o olhar e o sentido deslizem sem resistência, sem se prender, no intuito de apreender o sentido das coisas não pelas definições ou conceitos *à priori*, mas pelos seus usos cotidianos. Poder tirar os sapatos e pisar em terra firme, como se recomenda num Toré.

Para Geertz, retomando as ideias de Wittgenstein, fazer etnografia, estar em campo, equivale à experiência de aprender uma língua nova, com suas inúmeras variações de signos, contextos, usos e lógicas: “a expressão ‘jogo de linguagem’ deve salientar aqui que falar uma língua é parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (Wittgenstein 1994, 27). Dessa forma, é importante perceber que a noção wittgensteiniana de jogos de linguagem vem corroborar a premissa aqui adotada: a *observação participante* procura pelos sentidos *não declarados* da existência, pelas formas de vida que cada sistema

simbólico traduz. Investigando pela perspectiva do fazer cotidiano, dos usos diversos da linguagem, estaríamos mais perto do encontro de um sentido, do que quando se procura obstinadamente por este.

Merleau-Ponty afirma que “em um acontecimento considerado de perto, no momento em que é vivido, tudo parece caminhar ao acaso [...] Mas os acasos se compensam e eis que essa poeira de fato se aglomera, desenha certa maneira de tomar posição a respeito da situação humana, desenha um *acontecimento* cujos contornos são definidos e do qual se pode falar” (1999, 17). A perspectiva hermenêutica fenomenológica trazida por Merleau-Ponty valoriza a dimensão da experiência vivida, pré-reflexiva, como uma matriz fundamental da *compreensão situada no mundo*. Não se trata da clássica oposição *objetividade versus subjetividade* ou *intelecção versus sensação*, mas sim o retorno ao sentido que aparece na intersecção de vetores históricos e atuais da minha experiência e da experiência do outro³⁸.

E como isso tudo se traduz em uma metodologia de campo?

Preliminarmente, me inspiro nos conhecimentos que adquiri com a psicanálise no que se refere a uma *posição estratégica na transferência*. A relação de alteridade é por definição uma relação especular, mas não simétrica. Assim como Lévi-Strauss (1973) afirma que o feiticeiro detém um poder simbólico, o qual é revalidado na relação com a pessoa que lhe confia cuidados e com a coletividade que o legitima, podemos pensar a interação do pesquisador com a comunidade como influenciada por premissas simbólico-imaginárias de suposições de saberes, poderes e intenções.

Quando um antropólogo chega a campo, o índio de uma comunidade constantemente visitada já imagina em parte o que ele quer saber. Assim que se afaste uma possível desconfiança inicial, rapidamente se configuram os papéis de pesquisador e informante. No meu trabalho de campo, percebi que meus interlocutores respondiam perguntas que eu sequer chegara a formular, provavelmente por estarem acostumados com estudantes e pesquisadores. Comparo ao consultório de um psicólogo. Quando um paciente

³⁸ O retorno à origem e às experiências vividas não é senão uma correção da herança de uma racionalidade metafísica, que inaugura com a fenomenologia a perspectiva de ser uma filosofia comprometida com o primado da experiência. Assim, uma série de autores como Merleau-Ponty, Deleuze, Foucault e Geertz propõem para as ciências humanas uma genealogia no lugar de uma arqueologia.

chega para uma primeira consulta, a suposição de saber, socialmente sedimentada, já ativa o dispositivo discursivo, muitas vezes sem nenhum esforço por parte do psicólogo.

Por outro lado, percebi muitas vezes nos Kariri-Xocó uma irritabilidade diante de uma série de perguntas de “curiosos” que os visitam constantemente. Outras vezes costumavam brincar, após uma apresentação de Toré, de adivinhar as perguntas que surgiriam: “*qual é o significado dessa dança?*”, “*isto tem um nome?*”, “*o que quer dizer isso?*”, etc. Uma espécie de “bombardeio semiótico” que gera, quase sempre, respostas estereotipadas.

Lembro-me de Lymbo, Tiarajú e outros, constantemente dizerem, em relação ao Toré: “*você deve sentir*”. Entendi inicialmente isso como um chamado a “entrar em sintonia, captar a essência”, sendo então necessário silenciar as perguntas, sem com isso se colocar na posição de observador imóvel. Assim, me situaram em campo no lugar de perceber que o entendimento parte da experiência, corporalmente vivenciada em sentido pleno. Em outras palavras, para os índios que o praticam, o Toré não é feito para ser explicado, mas para ser sentido.

2.2. Comunicação Situada e Subjetividade

Em termos metodológicos, adotar uma postura mais ativa ou mais recuada não é uma regra fixa. O conceito de *observador participante* fica explícito no paradoxo “observar como quem contempla uma ação e participar como quem incide uma ação”. Inspirado em Geertz, traduzo o equivalente a “estar dentro e estar fora”, o que só é possível se o pesquisador reflete e trabalha constantemente sua *posição* no grupo que estuda, considerando sua própria presença como um veículo, um instrumento e um dado da pesquisa.

Quanto à estratégia de pesquisa, a noção psicanalista de transferência inspirou meu posicionamento em campo, ora para uma postura mais ativa, ora colocando-me mais à distância, mantendo sempre uma “ação dialética discreta”, qual seja: 1) permitir que os sujeitos em questão transfiram para o pesquisador um desejo de falar sobre si mesmo, permeando variações entre discursos mais emergentes e pré-concebidos e fazendo desvelar *o sujeito* por trás do fato social; 2) deslocar-se da posição de poder (destituindo-se do

primado do saber acadêmico) para a de quem é aprendiz do saber local; 3) provocar, principalmente nas conversas informais, particularidades, curiosidades, pequenos saberes não hierarquizados, contrastados ao discurso oficial; 4) constituir sem pressa uma relação de empatia e mútua confiança.

Tudo isso parece a princípio um tanto quanto idealizado, mas trata-se de ter, antes de tudo, bom senso, como nos aconselha Malinowsky (1978). Em termos cotidianos, quem vai pela primeira vez visitar a casa de um desconhecido, não entra de soleira na cozinha, quanto menos no quarto do casal. Bate na porta, falando: “*dá licença, oh de casa?*” [expressão comum no interior da Bahia], observa se os moradores retiram seus sapatos e, muitas vezes, espera ser convidado. Mesmo depois de familiarizado com o espaço, sua deambulação não é completamente livre, mesmo porque os próprios moradores seguem limites e vetores de deambulação que nem sempre se tornam explícitos.

Para Certeau (1994), em campo, devemos contar com uma *perspectiva tática*, onde interagimos corpo a corpo e nos aproximamos passo a passo de nossos anfitriões, principalmente quando falham nossos *planos estratégicos de ação*. É claro que não se vai a campo “inocente”, despido de intencionalidade ou perguntas, mas é preciso arriar por alguns momentos a bagagem. Malinowsky sugere ao etnógrafo que “de vez em quando deixe de lado máquina fotográfica, lápis e papel e participe pessoalmente do que está acontecendo” (1978, 31). Ao mesmo tempo em que possui um roteiro de campo ou esquema mental dos pontos a serem investigados, deve ser discreto, paciente, receptivo aos contatos espontâneos, inscrevendo-se aos poucos no corpo social, e antes tudo, evitando uma atitude invasiva.

Essas dicas malinowskianas podem ser encaradas como um bloco de lembretes que levamos a campo em nossas itinerâncias. Entretanto, é necessário que desde sempre tenhamos em alerta nossa posição e a do outro no discurso. Uma interação dinâmica de hesitações, de perguntas sem respostas, de constrangimentos, de limite de espaço, de humor, de mistério, de fluências ou travações verbais e de sentimentos de amizade e de desconfiança marcaram minha estada em campo. É necessário tratar tanto das inconveniências, dos vícios acadêmicos, dos preconceitos estéticos como de nossa ingenuidade, das relações de troca de interesses, das estratégias de poder.

Como ensina Bourdieu (2004), nos espaços urbanos devemos levar em conta a superposição de lugares onde se inserem o campo de pesquisa e o campo científico-

institucional, incluindo o acadêmico, a tradição, o consumo, o político, o sagrado. São polilógicas, contraditórias ou coincidentes, impassíveis a uma redução de sentido comum, mas abertas às conversações e negociações. Para Bourdieu (2008), o discurso acadêmico reflete as lógicas de interações simbólicas numa economia própria ao campo, de interjogo de capitais culturais³⁹. Em última instância, o registro e análise etnográfica feita por mim nesta pesquisa não é apenas o momento em que sento em frente ao computador para escrever, como se pudesse, então fazer uso de um julgamento distanciado. Acontece que desde as primeiras situações de contato, onde eu – pesquisador – sou personagem conceitual, sigo alguns paradigmas culturais, travo uma tentativa de entendimento mútuo e construo uma ética apropriada nas relações de poder. Como já virou senso comum afirmar, não existe sujeito transcendente, que traduz com objetividade o discurso da alteridade. Etnografia é um tratamento-produto da comunicação situada, o que venho repetindo.

3. O CONTATO E O CONTRATO

3.1. O Contato com Wakay e a Abertura do Campo

Quando eu soube da existência de índios morando em Salvador, meu anteprojeto de pesquisa, antes voltado para uma etnografia musical clássica com trabalho de campo situado na aldeia, mudou de direção. Neste ano de 2005, uma amiga, Eugênia, indicou-me procurar o “índio Wakay”, pelo fato de ele também ser músico. Wakay morava de aluguel com sua esposa Ketsan e sua filha Wykan no bairro de Itinga, numa construção térrea (no quintal do proprietário) que era constituída basicamente de quarto, cozinha e um pequeno hall de entrada. Este hall era onde ele recebia as visitas, sentado em uma esteira de palha.

³⁹ Capital Cultural e Capital Simbólico são termos que se localizam de forma destacada e com tratamento conceitual pioneiro na obra de Bourdieu. A lógica do capital simbólico é fazer exercer-se para além da materialidade, como quando em um discurso se pressupõe uma posição privilegiada de saber, em que se pode exercer um poder sobre o tempo de discurso. Para Bourdieu, o capital cultural funciona como capital simbólico e pode se encontrar em três formas: em estado incorporado, como disposição duradora adquirida pelo indivíduo em processos diversos de transmissão; em estado objetivado, sob a forma de bens culturais, e em estado institucionalizado, como acontece com o título acadêmico (*cf.* Bourdieu 1998).



Foto 8 - Wakay puxando Toré na Thá-Fene

Wakay já nos primeiros contatos demonstrava um alargado senso de humor e uma desenvoltura no trânsito pela cidade. Contava já ter morado em diversos bairros perigosos da Grande Salvador⁴⁰ alegando que nada lhe acontecia por sua fé numa proteção espiritual.

Descobri que conhecíamos algumas pessoas em comum e percebi o quanto a articulação de “conhecimentos e conhecidos” era vital para a sobrevivência de sua família na cidade. “*Eu tenho muitos amigos aqui que me ajudam*”, diz Wakay. O fato de eu ter chegado até ele por intermédio de Eugênia serviu para quebrar uma possível desconfiança inicial. A família de Eugênia sempre ajudou alguns índios Kariri-Xocó que buscavam alternativas de sobrevivência, através de doações de alimentos, utensílios,

⁴⁰ Denominação geopolítica dada a Região Metropolitana de Salvador (RMS), que envolve, além da capital baiana, outros municípios como Camaçari, Candeias, Dias D'Ávila, Itaparica, Lauro de Freitas, Madre de Deus, Mata de São João, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Simões Filho e Vera Cruz.

eletrodomésticos. Talvez em algum momento eu tivesse sido representado como mais um “amigo dos índios” em Salvador pelo fato de estar ligado a Eugênia.

Wakay contou-me muitas histórias de suas andanças, usando principalmente de metáforas, parábolas, paráfrases, num estilo interlocutório que variava entre o tom enigmático e o jocoso. Assim, antes que eu tivesse a oportunidade de fazer qualquer pergunta ou justificar formalmente a intenção do meu futuro trabalho, Wakay ia explanando sobre o modo de ser indígena e, sobretudo, sobre sua história de vida. Às vezes dava risada depois de proferir frases paradoxais que me pareciam enigmas ou um *koan* budista. Outras vezes se justificava dizendo não dominar bem o português e ser então difícil explicar certos assuntos. De fato, seu discurso simbólico, mais do que oblíquo, não era passível de um fácil reconhecimento, contendo influências de outros sistemas míticos com os quais ele tivera contato, entre eles, a Fé Bahá'í. Explicava sua alteridade em relação a outros índios: “*minha ancestralidade é para o passado e para o futuro*”, frase que só pude compreender o sentido geral após os quase três anos de convivência. Wakay, de fato, se situa como elemento de ligação entre pertencer à tradição e preconizar a necessidade de mudança de uma mentalidade na sua aldeia. Um dos poucos, entre meus interlocutores, que assume mais naturalmente no discurso, porém não sem conflitos subjetivos, uma posição individual diante da coletividade.

Wakay gravou em 2000 seu CD *Matydy Ekytoá: Caminho de Todos*, sob direção musical do músico e arranjador Luciano Salvador Bahia. Só há uma música em português, o resto é cantado em yathê, e o estilo das músicas parece conter, além da presença do maracá e de tratamento de vozes próprios das etnias às quais pertence, uma influência da sonoridade de algumas músicas indígenas norte-americanas, que são encontradas em prateleiras especializadas em música étnica, e das quais Wakay é fã.

Mostrou-me suas diversas flautas e me falou do significado mítico-simbólico de cada uma. Estas flautas também vêm sendo usadas por Wakay nos seus trabalhos de cura. Entretanto, não se considerava um xamã⁴¹ nem comparava seus conhecimentos com os do Pajé, mas evocava sempre uma força que vinha do seu povo e da sua *Origem*. Ao

⁴¹ Lévi-Strauss utilizava licenciosamente o termo, mesmo para processos de cura que não exigiam “da parte do oficiante, um êxtase ou uma passagem a um segundo estado” (1973, 216). O nome xamã se popularizou no Brasil (cf. glossário), referindo-se a praticantes, muitos deles não índios, que utilizam de conhecimentos de uma medicina indígena e que, de alguma forma, se comunicam com o mundo espiritual.

que parece, Wakay faz essa diferenciação para não ser confundido com um neoxamã, criticando a banalização deste termo. Por outro lado, suas técnicas se diferenciam dos curandeiros indígenas nordestinos, que normalmente concentram seus trabalhos no uso das folhas, bem como rezas, cânticos e defumações. Apesar da referência que faz a um conhecimento ancestral amplo, imemorial, pertencentes a duas linhagens étnicas na sua ascendência, Wakay vem desenvolvendo um sistema próprio, que não é possível localizar em nenhuma tradição específica, o que podemos pensar como na ordem de um *bricoleur*. Mantém certo mistério em torno de seus métodos de cura e vidência, a exemplo do que o Pajé valoriza como segredo. Seus trabalhos envolvem vivências à beira da fogueira, com nomes arquetípico-simbólicos, como “Ciclo dos Sonhos”, “Essência Livre”, “Busca da Visão”, “Símbolo Sagrado”. Utiliza uma série de flautas e alguns instrumentos de sopro que constrói e também técnicas de desenhos ou grafismos feitos por ele nas sessões de atendimento. Estes desenhos representariam aspectos do *self* ou personalidade de seus clientes a serem trabalhados posteriormente por estes através da pintura. Wakay marca uma entrevista de devolução, onde interpreta o discurso de seus clientes. Ao mesmo tempo, nessa devolução, pode também indicar o uso de determinado chá para uma queixa física, ou convidar a pessoa para passar um fim de semana na Reserva. Algumas vezes, ele recomenda que a pessoa procure seu pai, Sr. João, na aldeia Fulni-ô, que é um índio respeitado pelo conhecimento das plantas medicinais, fato que faz pensar numa herança familiar desta tradição de cura. Seu tio Thydjo (Kariri-Xocó), atualmente morando em São Paulo, também se dedica a um trabalho de “medicina indígena”. Outras vezes, Wakay percebe que certas questões de ordem espiritual deveriam ser trabalhadas pelo Pajé, respeitando uma hierarquia de saber e poder. Este mesmo discurso hierárquico é reproduzido por outros Kariri-Xocó, os quais dizem que eles detêm um conhecimento, que podem fazer uma orientação a quem precisa da ajuda e proteção indígena, porém o Pajé é sempre a pessoa mais indicada e alguns casos só ele pode resolver.

O fato de eu ser musicoterapeuta interessou também a Wakay, porque, embora de uma forma diferente, ele também aplica os sons dos seus instrumentos nos processos de cura, proteção e bem estar. Conversamos muito sobre ancestralidade indígena e espiritualidade. Wakay contou-me da Reserva Thá-Fene e de seus futuros planos de organização deste espaço. Posteriormente, me apresentou um a um seus companheiros. Senti a necessidade de explicar-lhe que meu interesse no projeto de pesquisa não era estudar um caso particular, mas o Toré enquanto fenômeno coletivo, suas relações com a

cura e a espiritualidade indígena, e que gostaria então de conhecer a aldeia Fulni-ô em Pernambuco. Apenas depois que ingressei no mestrado pude amadurecer os objetivos da pesquisa em focar a itinerância do Toré para a área urbana e tomar como objeto de estudo a Reserva Thá-Fene. Já tivera a oportunidade, no ano de 2005, de observar alguns Torés na cidade, realizados por índios Kariri-Xocó e Xucuru-Kariri.

Wakay sempre destacou, na nossa relação durante o tempo da pesquisa, a existência constante do que aqui designo como “sincronismos”, na falta de um termo mais adequado. De fato, no dia em que recebi a notícia da minha aprovação na Pós-Graduação, Wakay me telefonou. Ao contar-lhe, sorriu como quem dissesse “eu já sabia”. Deixando de lado qualquer crença particular a respeito da natureza dessa afirmação, meu vínculo com os Kariri-Xocó se fortaleceu através desses encontros sintonizados, da lembrança mútua um do outro e de uma comunicação espontânea. Fatos como este que narrei, contribuíram para a compreensão de um sistema cultural de pensamento, em que essas “coincidências” raramente são tratadas como meras coincidências.

3.2. A Interlocução: Empatia, Confiança e Aprendizado.

Segui nesta pesquisa, como trato mais tarde, a aposta metodológica nos “tempos lentos” da aprendizagem com a alteridade, mesmo tendo que lidar com o calendário apertado de um mestrado. Em campo, conta-se também com a “sorte” de poder estar no lugar certo, na hora certa e da abertura para o inusitado. Contudo, quando demarco em alguns trechos um estilo narrativo subjetivo dado pela escolha de me posicionar em campo pelo viés da convivência, de maneira imersiva, natural, empática, sei que corro o risco de causar no leitor mais rigoroso uma crítica que desqualificaria a objetividade dos dados tratados. Este vem sendo sempre o dilema do trabalho antropológico: para compreender o comportamento designado como “nativo” é preciso “naturalizar-se” com ele, e ao tempo mesmo saber que seu posicionamento deve permitir um distanciamento analítico. Fiz a escolha por me deixar caminhar aonde a dialética da convivência me levasse, respaldado em um treinamento anterior que tenho em pesquisa participante e do meu próprio trabalho como psicólogo e musicoterapeuta na área comunitária. Assim se deu o “contato”, que como qualquer trabalho de campo, incorre em certas parcialidades e impeditivos.

Desde o início das minhas visitas à Reserva Thá-Fene e às aldeias Kariri-Xocó e Fulni-ô deixei verbalmente explícita minha intenção em focar o Toré e, paradoxalmente, no meu comportamento de campo, procurei fugir desta intenção, ou como diz uma expressão popular, “comer pelas beiradas”.

Seguia o conselho de Geertz em, antes de fazer um recorte de um traço cultural, me interessar pelo cotidiano e principalmente pelos sujeitos, aprender “a viver com eles, sendo de outro lugar e tendo um mundo próprio diferente” (2001, 26). Assim, fui percebendo algo da autoimagem indígena deste grupo, o que pensam sobre seus fazeres culturais (inclusive o Toré) e da finalidade de sua convivência e atividades em espaço urbano. E também pude observar o que pensavam de mim em dois sentidos: 1) como representante da “cultura branca” ou na categoria de “cabeça seca”; 2) como alguém diferenciado, empático aos índios, que ao poucos mostrava interesse e sensibilidade em aprender com eles.

Assim, só depois de adquirir certa familiaridade pessoal com meus interlocutores e familiaridade operacional com o conjunto de significados que dão sentido à vida deste grupo indígena no espaço urbano, foi que lancei questões mais diretas sobre o Toré. Além disso, o fato de eu ser músico, de aos poucos me sentir à vontade na Reserva para tocar violão, flautas, clarineta e percussão e de ser capaz de entoar melodias de rojão e de Toré, fez com que esse grupo pudesse se interessar em dar explicações musicais sobre o Toré e seu sentido, sem eu precisar perguntar. Trata-se de uma confluência entre a *suposição de saber*, o respeito por um conhecimento diferenciado⁴², a curiosidade mútua e um desejo natural de interlocução. Isto tudo foi forjando um espaço de produção de sentido compartilhado, fundamental para a interpretação dos dados desta pesquisa. Mantle Hood (1971) sugere que o etnomusicólogo participante possa atuar no terreno da bimusicalidade, ou seja, que aprenda a tocar a música do outro.

A empatia tanto musical como subjetiva é um recurso básico para a confiança, o que vai legitimando e autorizando a pesquisa ao longo do tempo. Quando da primeira

⁴² “A gente sabe cantar Toré. Tocar violão, ele é quem sabe” – diz Piuí a Wakay (o qual também toca violão) numa noite de cantoria que passamos na Thá-Fene.

visita do Pajé à Reserva em abril de 2007⁴³, aproveitei para falar mais formalmente das minhas intenções enquanto pesquisador e pedir autorização “oficial” para constituir registros e a escritura do texto final. Chamo a esse momento de *contrato formal* de pesquisa, enquanto que o resto do tempo do processo de pesquisa constitui dinamicamente o *contrato tácito*, ou seja, cada confirmação por gesto, expressão ou modulação de voz, que vem permitir avançar em campo.

Momentos formais do registro, onde pergunto: “posso gravar esse Toré?” ou onde explico que determinada gravação será usada apenas para meu trabalho de pesquisa, convivem dinamicamente com outros mais informais, sem necessidade de aviso prévio, sustentados por uma convivência que desenha uma intersubjetividade ética.

4. ETHOS E ÉTICA

A perspectiva ética visa, antes de tudo, quebrar uma assimetria acintosa, normalmente solidificada pelos abusos das relações de poder. Isto pode ser visto no uso da imagem do outro, na permanência de categorias estigmatizantes, na omissão das vantagens obtidas e no exercício acrítico do domínio ideológico acadêmico, dentre muitas outras formas de falência ética. A primeira reflexão de um exercício ético se dá no pensamento que atualiza: quais serão as consequências dos meus atos para os outros?

Não é uma pergunta fácil de responder. Quando fui a campo, tinha apenas uma ideia vaga do modo de vida dos Kariri-Xocó. Se, como se costuma traduzir do grego, *ethos* significa morada, a pergunta que sempre me incomodou era: como este *ethos* indígena se modifica na reterritorialização para a morada na “cidade grande”? Dessa forma, me questionava sobre meu conhecimento dos modos de vida na cidade, fora do eixo dicotômico bairros de classe alta e média *versus* periferia, favela. Também tentava escapar da relação binária zona rural – metrópole, o que nem sempre foi possível.

⁴³ Por sugestão da liderança da Reserva, realizei uma consulta com o Pajé e um trabalho de limpeza e proteção espiritual, o qual Seu Júlio permitiu registrar, com a condição de que eu guardasse só para mim.

Normalmente, quando se estuda grupos urbanos, pode-se cair numa tendência contrastiva de definir um grupo em oposição a outros. No caso, o grupo da Thá-Fene consegue se estruturar de forma que se diferencia, no seu cotidiano, tanto da aldeia em Alagoas como do resto da população da localidade de Quingoma. Entretanto, faz circular no seu espaço pessoas e traços representativos destes modos de vida e de outros que constituem a cidade, as vizinhanças, os espaços pedagógicos e os movimentos étnicos e culturais. Dessa forma, optei por vislumbrar este território de investigação como uma egrégora aberta aonde seu *ethos* vai se desvelando e se reconstituindo através da relação, marcada pelo posicionamento ético.

4.1 Conhecer: Potência do Encontro, Política e Segredo.

Em uma de suas principais obras – “Ética” - Espinosa (1984) trata dos encontros, inter-relações e afetos sob o postulado do aumento da potência de ação. Numa ótica espinoziana, o encontro do pesquisador com o grupo pesquisado segue um traçado ético mais congruente quando for capaz de “afetar de alegria” os seres em questão. Para Espinosa um “afeto alegre” implica em aumentar bilateralmente a potência de ação de cada um, nas suas naturezas subjetivas e na dimensão coletiva.

De certa forma, equivale à realização de outra natureza e potência composta pelos elementos do encontro. No ritual musical, o encontro entre seus participantes compõem a realização da potência máxima do acontecimento musical, capaz de tornar cada indivíduo mais fortalecido, “mais encontrado” com sua essência ancestral, com maior potência para as ações coletivas e com o pensamento mais livre. Encontros dessa natureza, coletivos, “democráticos”, compartilhados para um só objetivo (que é do bem comum), trazem, segundo Espinosa, uma “mayor acumulación de potencia — la potencia de todos los individuos reunidos” (1984, 13). Talvez por isso meus interlocutores falem tanto, a respeito da experiência do Toré, em alegria, força e liberdade: alicerces do pensamento ético espinosiano aonde *força* pode ser lida como aumento de potência de ação e também de imaginação.

Assim, o grupo Thá-Fene se regozijava quando me via dançar, cantar e gritar no meio de todo mundo. Pude compartilhar da alegria do grupo, colocar algo da minha

característica “desengonçada” de dançar e aproveitar para brincar com novos movimentos, ou deslocar o repertório de movimentos e expressões do meu corpo. Na medida em que conseguia, aos poucos, gritar, vocalizar alto e forte, percebia que conquistava certo respeito do grupo. Este agir sintonizado a um princípio empático é um elo fundamental a qualquer “bom encontro”, no sentido espinosiano da expressão.

Por outro lado, a posição de observador que grava, filma, tira fotos, traz também um interesse ao grupo, que se vê representado nestas imagens. Entretanto, foi se tornando mais do que premente participar efetivamente do Toré, somando à potência dos corpos que pisam, dançam e cantam. Podia assim compartilhar da natureza daquele ritual, vivenciando-o de uma forma ativa e percebendo que era esse o “caminho do conhecimento” que os Kariri-Xocó me convidavam. Dessa forma, fui ganhando um status diferenciado em relação a outros “cabeça-seca”, que também costumavam participar do Toré.

Em parte por esta postura mais demonstrativa do que especulativa, preferia, muitas vezes, induzir ao canto, ou lidar com o tempo de espera, do que fazer perguntas categóricas. Pude demonstrar que percebia algumas minúcias e variações de suas manifestações musicais/culturais, ao mesmo tempo em que detinha certo conhecimento musical genérico.

O conhecimento é algo muito valorizado por esse grupo. Vislumbrar que este pesquisador em questão foi acumulando alguns conhecimentos importantes da cultura Kariri-Xocó contribuía para o aumento da potência do grupo, na medida em que se agregava outro valor ao Toré, o de ser importante para o estudo musicológico. Ao mesmo tempo, cuidando de não diminuir a potência do encontro, durante algumas vezes, tomava um distanciamento para refletir sobre meu posicionamento ético, principalmente no que diz respeito à cautela em relação ao segredo. Posto que segredo para estes índios significa força preservada. “*A gente fala o que pode ajudar a vocês, sem nos prejudicar*” – diz Lympo, com uma extrema clareza ética da sua responsabilidade para com o resto da aldeia. Para exemplificar o quanto essa questão é delicada, narro um incidente de uma das minhas visitas ao Ouricuri Fulni-ô, em setembro de 2007. Foram professores da UNEB e uma equipe de video-makers. Muitas das minhas entrevistas foram feitas, por razões práticas, em associação com esta equipe, principalmente para não molestar mais de uma vez algumas pessoas. Um mês depois, de volta a Salvador, Wakay conversou comigo sobre ter

sido chamado atenção pelo Conselho Fulni-ô em relação a pessoas de fora que ele levava fazendo muitas perguntas. Independentemente do ocorrido, há por parte de alguns índios um comportamento defensivo, que algumas vezes pode até adquirir uma faceta paranoica. Deve-se então levar em conta que quando vou a campo, carrego uma imagem veiculada pela comunidade, seja como “branco”, antropólogo, acadêmico, estudante da Universidade Federal da Bahia, etc. Esta imagem diz respeito a todas as relações que os índios tiveram com os grupos sociais e Instituições das quais sou hipoteticamente representante, sendo a outra faceta do terreno de fricção interétnica entre índios e pesquisadores.

Para finalizar, posso postular eticamente três diretrizes para o conhecimento adquirido nesta pesquisa: 1) *desierarquizado*, onde o saber acadêmico não é mais importante ou verídico do que o saber local; 2) *não intrusivo*, respeitando o tempo e os limites do grupo; 3) *aliado*, que também serve aos objetivos institucionais, políticos e econômicos do grupo.

Ao mesmo tempo, “ter conhecimento”, em outra acepção, significa também para meus interlocutores conhecer pessoas, aliados ou benfeitores na sociedade nacional, o que gera uma maior segurança de poder contar com certas parcerias (quando o discurso é de autonomia) ou protetores (na perspectiva de quem ainda depende da assistência do outro). Como se diz na linguagem cotidiana, “fulano é um homem de conhecimento”, traduzido em dois sentidos por “um homem que conhece muitas coisas, de boa formação”, assim como “um homem que conhece muitas pessoas importantes na sociedade”.

5. REGISTROS AUDIO-VISUAIS – REFLEXIVIDADE DA IMAGEM

Como passar da experiência desordenada do trabalho de campo a uma descrição organizada da vida do outro? (Geertz)

Ao longo do trabalho de campo, o gravador de MD, a máquina fotográfica e a filmadora se tornaram mais comuns do que o famoso diário. Existem alguns perigos do uso extensivo destes equipamentos: 1) se tornar uma espécie de fetiche, onde nos colocamos imperativamente a necessidade de tudo registrar; 2) manter uma relação de poder na manipulação técnica destes equipamentos, onde nos esquecemos da importância subjetiva do “olho no olho” ou dos “papos informais”, o que pode gerar uma assimetria ou mesmo

uma relação paranoica por parte da população estudada diante do olho e ouvido mecânico;
 3) dificultar as movimentações de corpos em ação pela presença física destes maquinários;
 4) inibir a espontaneidade de declarações que podem ser ditas numa relação empática, mas que se calam ao registro.

Dessa forma, tomei alguns cuidados que enumero abaixo como estratégias e ações em campo na inter-relação de registro:

a) A escolha de equipamentos versáteis, com dimensões reduzidas, de preferência sem fios, e de operação simples⁴⁴.

b) Fazer um *check-list* antes de ir a campo e deixar os equipamentos já preparados para gravar, e com baterias e mídias de reserva.

c) Tornar a relação de registro espontânea e natural⁴⁵. Uma vez pedindo autorização para gravar e explicados os objetivos da gravação, não é preciso, salvo algumas exceções, fazer isso a cada vez. Filmei um Toré na aldeia durante o São João, e um dos meus interlocutores me pediu para filtrar certas falas, alegando que alguns índios estavam embriagados, preocupado com a “imagem” que isto poderia passar, já que anteriormente eu só tivera contato com o ambiente mais ascético da Reserva Thá-Fene.

d) Experimentar algumas formas de interação com o equipamento:

⇒ discreta - deixar o MD, que cabe na palma da mão, apoiado num banco, ou a filmadora num tripé, e “esquecer que está ali”;

⇒ lúdica – no caso das crianças, principalmente, era comum elas mesmo pedirem para tirarem fotos ou serem filmadas, fazendo pose e demonstrando suas habilidades em tocar o maracá, ou realizarmos jogos performáticos;

⇒ participativa – entregar o equipamento, explicando seu uso, na mão de alguns índios, o que poderá ou não trazer outras percepções. É interessante quando eles

⁴⁴ Utilizei uma filmadora handcam mini-dv JVC GRD 33U e um gravador Hi-MD Sony MZ NH 700, acoplado um microfone estéreo condensador de eletreto ECM-DS 70P da Sony. Algumas gravações de áudio foram feitas com um gravador digital Zoom H4, adquirido no final da pesquisa, utilizando seu par embutido de microfones condensadores.

⁴⁵ Vale lembrar que máquinas fotográficas e filmadoras não são equipamentos estranhos a esta comunidade estudada. Em nenhum momento, me senti introduzindo algo novo. As crianças já estão bastante acostumadas com as máquinas digitais. Os mais velhos querem assistir as filmagens. Sempre tem algum vizinho com DVD.

mesmos podem se entrevistar. Algumas vezes contei também com uma equipe de apoio entre os índios, onde, por exemplo, alguns tiravam fotografia ou gravavam enquanto eu filmava;

⇒ duplo-focada – Wyran no começo do trabalho de campo, era extremamente inibido para dar entrevistas. Sugerí uma vez ele filmar, enquanto eu segurava o MD e vice-versa. Dessa forma, um registrava o outro e foi assim que começou a me ensinar a fazer a segunda voz no Toré e no Rojão. Outra vez, o grupo da Thá-Fene me propôs: “agora é nossa vez de entrevistar você”. Um operou a filmadora, outro o MD, havia o entrevistador e ainda me vestiram com cocar e me deram uma xanduca. Diga-se de passagem, senti na pele o constrangimento de ser entrevistado diante da câmera.

e) De tempos em tempos, e sempre que pedirem, poder mostrar e entregar ao grupo os registros realizados. Gravar alguns DVDs e CDs com fotos, filmagens, gravações de áudio, que mostrem o cotidiano deste grupo e possam despertar o prazer deles se verem e gerem comentários a respeito de si mesmos. Carlos Sandroni (2005) preconiza a devolução de registros sonoros para a comunidade como imperativo científico⁴⁶.

Entretanto, defendo aqui não deixar para fazer isso apenas ao final da pesquisa ou em uma pesquisa subsequente, pois se perde a interação processual da comunidade com a sua imagem refletida nos registros, fator de riqueza incomensurável na produção de sentido coletivizado. Também percebi que a partir do momento em que comecei a exibir ou entregar os DVDs, diminuí a ansiedade diante de tantas gravações e o que eles imaginavam que eu faria com elas. Muitos índios nas aldeias mantêm a desconfiança, que tem razão de ser, de que os “brancos” vão gravar CDs e DVDs e ganhar dinheiro à custa deles, sem dar retorno. Porém, opostamente, pode até acontecer de alguns grupos venderem registros de que deles se fizeram.

⁴⁶ “Este imperativo pode ser caracterizado como puramente ético, partindo do princípio de que os informantes [...] possuem direitos morais sobre sua imagem e suas produções intelectuais e, portanto, devem ter acesso ao uso que se faz delas. Pode ser caracterizado, também, de um ponto de vista pragmático, segundo o qual o pesquisador que faz uso indevido do que recolheu, ou que não presta satisfações a seus colaboradores, estaria fechando as portas destes colaboradores, e do círculo em contato com eles, para pesquisas futuras. Mas o ponto de vista que gostaria de enfatizar [...] é propriamente científico [...] qualquer estudo sobre continuidade e mudança que prescindia do diálogo com os referidos herdeiros está passando ao largo de um ponto essencial: entabular um diálogo sobre a música que é condição *sine qua non* da construção do saber etnomusicológico; neste caso, um diálogo com as conceitualizações produzidas pelas próprias comunidades sobre seus sentidos de história e permanência/ruptura no tempo” (Sandroni 2005, 49,54).

Enquanto reunindo imagens e sons especulares, a videoetnografia deve, desde o início, ser encarada como um processo metodológico em campo que serve a uma reflexão, desfocando de uma supervalorização do produto, o que será discutido no tópico seguinte.



Foto 9 - Pajé Júlio Suíra, em sua casa, entre netos e bisnetos

5. 1. Fazer Videoetnografia: a experiência de “No Pé do Toré”⁴⁷.”

O que é uma videoetnografia? Um gênero de vídeo? Um método da etnologia? O resultado audiovisual de uma pesquisa de campo? Na contemporaneidade, a antropologia tem dirigido uma atenção especial à “imagem”, que se destaca como conceito mais amplo no lugar que antes era ocupado pelo termo “representação” (social). A imagem que carregamos de nós, a imagem do outro, os veículos de comunicação de imagem, as

⁴⁷ Título do DVD que é produto etnográfico da pesquisa (*anexado a esta dissertação*).

técnicas de produção, a estereotopia imagética abrem questões sobre os mecanismos de produção de subjetividade e alteridade, que escapam à linguagem verbal.

Neste sentido mais amplo, imagem escaparia do visual para tangenciar a *ideia*, aquilo que é prévio ao conceito. Assim quase toda a obra de Deleuze se dirigiu para formulações de *conceitos-imagens*, que traçam uma cartografia de significantes baseada nas multiplicidades. Também a fenomenologia de Merleau-Ponty e Heidegger permitiu pensarmos a “imagem” enquanto presença total, não redutível a uma racionalização conceitual, operando talvez num nível mais pré-reflexivo, de familiaridade corporal, subjetivo. Enquanto o texto comum (esta dissertação etnográfica, por exemplo) segue uma lógica de discurso pré-organizada, o “texto imagético” remete a uma polilógica de captura, apelativa aos sentidos. Recurso utilizado na Antropologia Visual para compor uma outra estrutura narrativa, tramando com a semiótica das imagens, de onde decorre que uma cadeia de imagens faz associar-se retroativamente a um conceito.

No campo da etnografia, as imagens, sejam fotografias ou registros audiovisuais, são tratadas como narrativas que trafegam onde palavras são insuficientes. Como compreensão simbólica aberta, requer que a consciência interpretativa possa se situar ali mesmo onde a imagem nos carrega. Se, como venho definindo, o conhecimento etnográfico *deve* da experiência compartilhada intersubjetivamente, a produção de um “relato” imagético etnográfico deveria poder capturar reflexão tanto no meio acadêmico, como na comunidade estudada ou no público em geral. Segundo Bittencourt (1998) o uso de meios imagéticos de representação revela o processo de comunicação de ideias da experiência etnográfica e gera novos dados interpretativos. No caso de uma obra como a de Pierre Verger, por exemplo, parte do seu valor está em sair do “antropologismo” e seduzir o olhar surpreso a querer saber mais sobre os personagens retratados e seus modos de vida.

Entretanto, como já foi dito, o que tratamos aqui por imagem não diz respeito apenas ao visual. Lembremos que a definição operacional que Saussure deu a uma das unidades semióticas que compõem o signo – um significante - é a de uma *imagem acústica*. A imagem, que aqui se define em termos mais amplos, é tudo aquilo que escapa à mera representação designativa ou figurativa, é a presença cheia que captura os sentidos. São os pontos que nos escapam na reconstrução da memória. É o semblante da relação empática de Verger com as pessoas que fotografou. Escapa ao discurso, mas é aquilo que o sustenta. Um vídeo poderia servir ao semblante, além de ser a memória dos dados não

objetivados, porque traz a presença poderosa e real da voz de nossos personagens de campo, além dos componentes gestuais e corporais. Não se trata de dar mais realismo à narrativa etnográfica, e sim personalidade: um rosto-semblante.

O cinema e o vídeo foram invenções que transformaram padrões culturais do séc. XX, na medida que forneciam, como nenhuma forma antes existentes, uma plurisemiologia estética e conceitual. Nestes, a música e a sonoplastia servem, no dizer comum do cineasta, para despertar imagens, o que quer dizer que pelo apelo aos sentidos, obtém-se a presença do espectador na cena. Mas a música em si também é imagem, na medida em que não pode ser representada. Onde se encontra o pensamento que ouve música?

A importância de invenções como a cronofotografia de Marey, o cinematógrafo dos irmãos Lumière, assim como o fonógrafo de Edson e, mais tarde, o gravador magnético, é que, de certa forma, puderam revolucionar uma etnografia iniciada por pioneiros como Boas, Mauss e Mallinowsky, acrescentando a imagem do outro à descrição textual. Como uma das consequências dessas revoluções tecnológicas, surgem, a partir da década de 1940, os primeiros filmes de caráter etnográfico, com Jean Rouch, considerado um precursor da antropologia visual. De outro lado, trabalhos em parceria, como os de Koch-Grünberg e Hornbostel traziam novas maneiras de se fazer etnomusicologia. O primeiro foi a campo pelo norte do Brasil e Venezuela nos anos de 1911 a 1913 e então registrou gravações de músicas indígenas que só foram analisadas posteriormente por Hornbostel, do “conforto de seu gabinete”.

As populações indígenas e outras ditas tribais se tornaram os primeiros personagens destas etnografias audiovisuais, pois os equipamentos podiam transportar o exótico de suas “terras inóspitas” para a Europa ou EUA. Muitos dos documentários da segunda metade do séc. XX foram resultados das imagens gravadas em expedições etnográficas⁴⁸. Eram os primeiros registros fílmicos sobre os índios brasileiros mostrados em seu estado “selvagem” para olhos estrangeiros. A “ideia visual” que a maior parte da sociedade tem dos índios em seu habitat natural, até hoje se baseia nestes primeiros documentários e vídeos etnográficos e outros que se seguiram.

⁴⁸ Luiz Thomaz Reis (1912), cinegrafista de algumas expedições de Rondon, fez um dos primeiros filmes etnográficos com índios do Mato Grosso.

Atualmente, o acesso mais fácil às novas tecnologias digitais de produção e veiculação textual e audiovisual resultou em comunidades produzindo seus próprios livros, DVDs e CDs. Tem crescido o número de projetos sociais e organizações investindo em cursos de fotografia e vídeo nas comunidades indígenas, como o *Vídeo nas Aldeias* (VNA 2008), o qual se dedica também à produção e divulgação. Existe uma corrente nos meios de cinema e vídeo que vem valorizando uma estética audiovisual “bruta” (sem uso de efeitos na edição), ou mesmo roteiros, que a despeito de muitas vezes serem de ordem ficcional, são produzidos através de incursões comunitárias, mostrando o homem comum e seu estilo de vida. De uma certa forma relembram as primeiras gravações de campo.

O gênero que normalmente se aplica nestas produções é de documentário, mas nomes como videojornalismo literário e videoetnográfico também são usuais, além de outros, influenciados por movimentos do séc. XX como o cinema-direto e o cinema-verdade. O que nos interessa problematizar são as diferenças e interseções das técnicas de filmagem, aproximação, entrevistas e roteiros coletivos de alguns cineastas, comparados com os videoetnográficos produzidos por antropólogos em campo. E como isso tudo gera a figuração da “imagem do outro”, os seus clichês, valores e os pontos de debate da alteridade.

Um cineasta como Eduardo Coutinho⁴⁹ é conhecido por expor nos seus filmes os seus primeiros contatos e aproximações, às vezes retratando exatamente o choque diante da câmera e a reação indisposta ou encabulada de seus “personagens”. Ao mesmo tempo, apresenta uma certa áurea etnográfica no uso de técnicas como história de vida e no foco sobre o homem comum e acontecimentos ordinários. Parece estar havendo hoje, em muitos contextos, uma interpolação entre o campo acadêmico e a produção artística-cultural independente. Muitos vídeo-makers documentaristas têm buscado fazer parceira com pesquisadores, ou mesmo se utilizar de técnicas de entrevista e levantamento de dados próprios da pesquisa de campo em ciências humanas. Ao mesmo tempo, os etnográficos têm “cuidado” de suas filmagens, tanto no sentido técnico como estético e estilístico, oferecendo um produto final que seja mais do que informativo ou complementar a seus escritos.

⁴⁹ cf. “Edifício Máster”, “O Fim e o Princípio”, “Boca de Lixo”.

Neste sentido, é importante diferenciar um videoetnográfico da mera edição dos registros audiovisuais de campo. Tem se tornado um hábito imperativo que se vá a campo munido de filmadoras e gravadores, gerando-se uma quantidade enorme de material, ao qual é difícil dar destino.

Para se fazer uma videoetnografia deve haver no mínimo uma intenção prévia ou gerada no encontro em campo. Isto fará com que o etnógrafo se organize em relação ao tempo e às relações que irá tratar dentro do grupo, inclusive negociando com este grupo sobre o objetivo de produzir um vídeo. Contudo, confesso que quando fui estar com os índios tinha pouca consciência metodológica sobre como produzir este vídeo, ou mesmo, se seria possível fazê-lo, e quais os efeitos para a pesquisa. A própria trajetória em campo tornou-se então um roteiro continuamente processado. Desta experiência, tornei-me radicalmente adepto da “escuta flutuante”, portanto da câmera flutuante, parafraseando uma postura ética etnográfica defendida por Geertz. A filmadora, algumas vezes para mim, funcionou como um caderno de anotações da memória audiovisual.

Dessa experiência, passei a defender uma certa perspectiva do videoetnográfico como aquele que pode ser reconhecido talvez por uma menor incidência de “pirotecnias” na edição, uma maior espontaneidade ou naturalidade das imagens, a possibilidade de intimidade e familiaridade do olhar-escutar, uma câmara trêmula na mão (e não em gruas ou tripés) e uma decupação de imagens mais processual e participativa, o que ajudaria a compor um roteiro que discursasse um sentido cultural.

Entretanto, envolver a comunidade na decupação ou mesmo fazer um roteiro coletivo, não pode ser visto como valor em si. A minha experiência em comunidades, com projetos de oficina de áudio, fotografia e vídeo, evidencia que aquilo que comumente designamos como estereótipos e estigmas do olhar *outsider*, está moralmente representado dentro e fora da comunidade. Por exemplo, se deixarmos uma câmara na mão de jovens para que descrevam sua cidade, muitas vezes nos surpreendemos com o fato de destas produções caírem no lugar comum de mostrar pontos turísticos ou imagens de representação já fixada (seja o lixo ou o luxo), entrevistam figuras já conhecidas, e fazem perguntas clichês, o que não diferiria em quase nada do olhar de um estrangeiro em seu primeiro dia de visita.

Talvez por influência dos meios de comunicação de massa, o olhar viciado não se atente à *poiesis* do homem comum, do acontecimento ordinário ou ao valor de um saber

local específico. Por outro lado, talvez não dirijam valor especial ao seu cotidiano, não “achem graça” num velho falando, numa mulher cuidando do roçado, etc. Muitas vezes produzem aquilo que interpretam como o que o estrangeiro ou o pesquisador querem ouvir.

O valor etnográfico não se encontra exatamente nem na frente nem por trás da câmera. Se uma perspectiva metodológica foi adotada, mas não se consegue descrever um modelo exato, é porque está em jogo, na formação da imagem de si e do outro, uma interação dinâmica entre a subjetividade indígena, a subjetividade do pesquisador e a *especularidade* da imagem audiovisual. O vídeo é meio, instrumento e fim de transmissão de ideias pelos sujeitos das imagens, dialetizadas pelas interpretações e atitudes do pesquisador.

Quando um etnógrafo vai a campo, o fato de dirigir seu olhar e perguntas a acontecimentos ordinários, tem como efeito chamar a atenção da comunidade para estes acontecimentos. O olhar do outro provoca um deslocamento do olhar de si. Ao mesmo tempo, quando nos recusamos a dar vazão inteira a um “blá-blá-blá” estereotipado nas montagens de nossas filmagens, permitimos o surgimento de outros discursos marginais e singulares. É claro que as falas estereotipadas também são dados importantes nas nossas pesquisas: é onde se percebe, na atitude de nossos interlocutores, a preocupação em responder aquilo que acham que os pesquisadores querem ouvir, o que coincide muitas vezes com a imagem do índio genérico, um índio folclorizado por uma série de documentários romantizados que todos, inclusive eles, estão habituados a assistir. A estratégia reflexiva de tratamento imagético tem como finalidade quebrar certos paradigmas, permitindo uma ampliação da comunicação. Como já disse, trata-se de um instrumento tanto de intervenção como de invenção em etnografia.

Na minha pesquisa de campo na aldeia Kariri-Xocó e na Reserva Indígena, após uma série de gravações de áudio e filmagens, pude perceber que ajustes no roteiro de edição foram melhor definidos na medida em que os índios puderam assistir aos DVDs e fazer comentários. No simples ato de colocar o vídeo para uma audiência coletiva, questões que antes nunca foram antes elaboradas, talvez por um excesso de cautela diante de contradições difíceis de serem interpeladas, geraram respostas espontâneas e inusitadas. Para minha surpresa, eu consegui captar cenas que a maioria deles nunca teve antes oportunidade de presenciar, como o Pajé cantando em parilha com sua esposa. Ou então, foram geradas controvérsias em relação ao depoimento de um ou outro personagem

filmado. Pude também, por sugestão da audiência, fazer correções de legendas. Por exemplo, havia escrito em uma cena na Thá-Fene a legenda “Toré de Búzios (origem Fulni-ô)”. Depois de já ter editado, Wakay me sugere que seria mais adequado escrever “Toré de Búzios na forma Kariri”, explicando que nem todos os índios atribuem essa origem e que há diferenças na performance e contexto desses dois torés. O que me pareceu bastante sensato. Uma das audições preliminares da versão final do DVD foi realizada em fevereiro deste ano na casa do Pajé. Interessava-me por sua opinião: “*Está muito bom porque aí você só disse a verdade*”. O que em última instância tomei como confirmação e autorização ao conteúdo do meu trabalho de pesquisa.



Foto 10 - Exibição do DVD No Pé do Toré na aldeia Kariri-Xocó

“No Pé do Toré” representa em seu título tanto o caminho de itinerância percorrido, como o enfoque no som das pisadas. Serve primordialmente como narrativa complementar à presente dissertação etnográfica. Enquanto veículo midiático independente, não saberia definir seu valor e alcance, ou se alcançou sua finalidade de

videoetnográfico. Entretanto, tem servido como uma das formas de devolução da pesquisa de campo. Distribuí esse ano cópias a alguns índios na aldeia e na reserva, e sei que andam fazendo outras cópias. A Thá-Fene inclusive tem utilizado este DVD nos seus trabalhos educativos e exibido aos visitantes, jornalistas e outros pesquisadores que buscam informações sobre a cultura indígena. É claro que outros usos de um DVD e questões relacionadas à apropriação das imagens vão sempre fugir aos limites e controle de uma pesquisa de mestrado, além de serem assuntos bastante controversos. Nesse caso específico aqui tratado, a relação de convivência e mútua confiança, nunca necessitou colocar essas problematizações em destaque.



**CAPÍTULO III –
SER ÍNDIO NA CIDADE:
O PRIMADO DA ORIGEM**

1. A CONSTITUIÇÃO DE UMA ETNICIDADE

Quando se pretende falar sobre identidade indígena, comparando-se com os agrupamentos e sociedades urbanas, partimos da noção intrínseca de coletividade, primordialmente constitutiva da subjetividade indígena. Enquanto nas sociedades de constituição ideológica capitalista, o *Eu* (particular, privado) é fundante, entre os índios, mesmo os ditos “índios integrados”, o *Nós* (coletivo, público) é a matriz fundamental de formação identitária, seja num nível de representação social seja influenciando práticas sociais e modos de subjetivação (o *para mim*).

Embora a maioria dos povos indígenas do Nordeste viva poucos aspectos de um sistema de comunidade de bens, uma totalidade de discursos, rituais, práticas políticas e formas simbólicas é baseada na ideia de comunidade: o bem comum, a origem comum, a mútua implicação. Como ponto central deste discurso a luta pela conquista e manutenção do maior bem coletivo que os unifica enquanto etnia: o direito essencial e imemorial à terra (cf. Mata 1989; 1990; Oliveira, J. 1999a; Peres 1999). Distinguindo-se de outros segmentos populacionais marginalizados da região, a questão da terra, para os índios, não estaria exclusivamente pautada em um meio de subsistência, devido à escassez. Na conquista da Sementeira pelos Kariri-Xocó, Mata destaca aspectos simbólicos da motivação coletiva: “ocupava-se uma terra pertencente aos antepassados e por esta razão revestida de sacralidade” (1989, 3).

A terra vira símbolo e chão comunitário, enquanto sentimento de pertença a uma ancestralidade comum. Entretanto, sabemos que esta construção identitária não foi apenas herdada historicamente de seus antepassados. Trata-se da constituição de uma etnicidade que justifica para si e para os outros o “ser índio”, e que mantém este grupo coeso na sua luta sociopolítica e econômica. Isto significa que manter práticas ritualísticas como o Toré, símbolo de coesão grupal, é fundamental no processo de etnização.

Se pensarmos que as ameaças e perdas territoriais implicam, nos seus aspectos simbólicos, um movimento de *desterritorialização* e *reterritorialização* (cf. Deleuze 1997a), é possível melhor compreender que a ideia de etnia não se congelou enquanto invenção histórico-antropológica. Encontra-se em constante ameaça e rearranjo, e se produz numa zona circundante ou migratória, necessariamente intercultural, e também produtora de novos modos de subjetivação.

Esta identidade subjetivada sofre cisões, na interação com os espaços dentro e fora da aldeia, quando o índio não consegue emitir signos de identificação étnica que capturem algum traço de reconhecimento na representação social generalizada, ao mesmo tempo, em que quer continuar a ser reconhecido pela sua comunidade⁵⁰. A cidade oferece duplamente de um lado o perigo da extrema estigmatização e de outro o da dissolução da identidade originária, tensionando constantemente a encontrar novas respostas: afinal, o que é ser índio?

Aspectos culturais diacríticos como o Toré, a pintura, o idioma, e mesmo signos do sistema religioso, são potencializados na constituição de uma teia de significação dinâmica, resultante da interação com outros sistemas culturais, o que deve ser analisado numa perspectiva transcultural. Segundo Roberto de Oliveira, os processos de formação de identidades grupais estão mais condicionados “pela sociedade envolvente do que pelas ‘fontes’ originárias dessas mesmas identidades” (2006, 88). Penso tratar-se de uma interação dinâmica, não hierarquizada: todo grupo forja pra si traços de fácil reconhecimento pela sociedade envolvente e também pontos de fuga, reinterpretações, invenções de diferença⁵¹. Em suma, nenhum modelo identificatório é completamente importado nem totalmente original. Torna-se útil a ideia de “bricolagem”, na medida em que Lévi-Strauss (1985) a descreve como atividade mitopoética. A identidade indígena bricolada não corresponde inteiramente a nenhum índio generalizado, mas tem alta condensação de signos transetnificados, ao mesmo tempo particularizados, singularizados por um uso próprio.

O espaço urbano é de extrema importância no lançamento de outras questões para este índio que migra do seu *locus originalis*. A cidade que a princípio nada sabe sobre estes índios, porque não conhece a aldeia e só conhece o índio genérico, tem sido a arena de luta pelo reconhecimento da sua etnicidade para além dos aspectos físico-

⁵⁰ Do lado de fora do grupo, uma série de valores que generalizam os signos imagéticos do que a sociedade brasileira representa como índio. Do lado de dentro, a busca da identidade étnica, que nasce num primeiro plano por oposição ao não índio e, em outro plano, por distinção de outros índios. Segundo Roberto Oliveira, a “identidade étnica se afirma ‘negando’ a outra identidade, ‘etnocentricamente’ por ela visualizada” (*apud* Nascimento, R. 1998, 13).

⁵¹ Segundo Mota, “é uma tarefa supérflua e desnecessária procurar por ‘autenticidade’ em revelações e discursos ideológicos, pois o quadro de referência mantém aspectos de construções regionais” (2007, 222)

comportamentais ou do “estar aldeado”. Trata-se de uma luta permanente, regional e nacional, por espaço, direitos e afirmação da diferença na cena econômica, política e cultural do país, que, diga-se de passagem, tende a ser ocultada por interesses dominantes.

São interesses dominantes econômicos que relutam em reconhecer que haja índios no Nordeste e manipulam a população urbana, a qual só enxerga o índio como aquele que vive em ocas na floresta, usa pouca roupa, tem um idioma diferente, produz uma “música estranha” e apresenta um fenótipo à semelhança dos índios do Centro-Oeste ou da Amazônia. Neste sentido, as populações indígenas do Nordeste teriam o desafio de lutar contra a ideologia da autenticidade, como índios que se miscigenaram⁵², que falam português e não vivem em florestas, até porque não fazem parte da geografia do Nordeste do país. Contudo, acabam protagonizando esse imaginário quando buscam vetores ancestrais de legitimação no contato com não índios. Enquanto no cotidiano das aldeias de origem, usam “roupas comuns” e constroem casas de alvenaria, aqui na cidade, nas apresentações do Toré ou na venda de artesanatos, usam roupas de palha, cocares, plumagens, evocando seus adornos rituais; levam crianças e adolescentes de escolas para conhecerem uma oca na reserva Thá-Fene e discursam usando muitas palavras do idioma que vêm resgatando. Nessa perspectiva, como diz Romério Nascimento, reapropriam alguns símbolos culturais presentes na visão “estereotipada” de índio (1998, 20) ou fazem, por se sentirem identificados, bricolagens com traços de outras culturas indígenas.

A ideia de que a etnicidade não faz sentido se tomada isoladamente dentro do grupo e que antes de tudo deve ser vista como sistêmica, situacional e contrastiva, tornou-se um postulado antropológico a partir dos trabalhos de Barth (1969). Cada uma dessas marcas distintivas – língua, origem, música, roupa - serve como operador simbólico que expressa a identidade contrastiva ao não índio⁵³. Está em jogo, nessa zona de interação cultural, a construção de uma imagem de índio que seja facilmente reconhecida pelos não

⁵² Nas minhas itinerâncias de campo, pude observar estar ainda muito presente no olhar da população não indígena a moral da autenticidade, em que o fator físico predomina. Segundo Nascimento, R. “mesmo que o termo ‘raça’ não seja mais utilizado pela ideologia oficial, nem tão pouco pela ciência, continua a existir indiretamente sob o conceito de ‘pureza’ que a própria ideologia étnica, presente na sociedade dominante, como também na própria ciência do homem, construiu do índio” (1998, 20).

⁵³ Segundo Thomas H. Eriksen, “eticidade é uma propriedade de uma formação social e um aspecto de interação; ambos os níveis sistêmicos podem ser simultaneamente compreendidos. Secundariamente, diferenças étnicas envolvem diferenças culturais que possuem impacto comparativamente [cross-culturally] variável [...] sobre a natureza das relações sociais” (*apud* Oliveira, R. 2006, 89).

índios, permitindo um fluxo de trocas materiais e simbólicas necessárias à sobrevivência e inserção social do grupo. Contudo, pode chegar a um nível de estereotipia, com consequências ambivalentes pois, ao mesmo tempo em que reforça um movimento étnico afirmativo em escala social ampla, restringe se afirmar fora desta imagem social. Por isso, como vem sido dito, a ideia de autenticidade, tão patente no olhar social sobre o índio, atua como discurso ideológico de dominação⁵⁴, contrapondo-se aos reordenamentos criativos que estas culturas necessitam agenciar diante das inexoráveis mudanças sociais. Será por esse motivo que algumas etnias insistem no poder do segredo, como aquilo que se preserva diante do fantasma escópico social?

Wakay argumenta: “*Somos índios sim, mas não somos índios genéricos, não somos índios da Amazônia, somos Kariri-Xocó, somos Fulni-ô, somos Kiriri*”. Este discurso reflete uma tomada de consciência histórica de alguns grupos, no que tentam traçar linhas de fuga do contraste dualista índio *versus* branco, embora, em outros momentos, não consigam escapar à lógica de oferta e procura de signos e comportamentos contrastivos. Na verdade estes vetores imagéticos sofrem vicissitudes mais diversas do que as que foram aqui contrapostas, influenciadas por jogos de interesse político-econômicos e jogos sociais de linguagem (cf. Wittgenstein 1994), onde se apresentam as várias nomações decorrentes de uma noção de índio em situação: o índio-autêntico, o índio-genérico, o índio-aldeia, o índio-gente, o índio-tutelado, o índio-caboclo, o índio-secreto, o índio-etnia

São muitas as variáveis lógicas que desenham uma imagem étnica, principalmente percebendo que há nos fenômenos da contemporaneidade globalizada um duplo vínculo entre qualquer concepção local, situada, e o contexto global. Canclini (1990) argumenta que os fenômenos de modernização da América Latina ocorreram muito mais por justaposição, tradução, convivência, do que pela substituição do tradicional. Isso concorreu para o que ele chamou de “heterogeneidade multicultural”, onde é cada vez mais complexa

⁵⁴ Um dia escutei uma senhora kariri-xocó dizer: “*moço, olha a foto do meu filho. Ele não é bonito? Parece um xavante*”, discurso este que reflete uma forma de colonialismo interno, em que ser xavante é ser índio mais autêntico, enquanto os kariri-xocó são índios-caboclos. Segundo Roberto Cardoso de Oliveira, está em jogo, nesta assimilação do caboclo, marcas do etnocentrismo colonial que “tende a transformar a consciência indígena numa 'consciência infeliz' [expressão hegeliana]... levando 'o índio a se ver com os olhos do branco’” (2006, 110).

a teia de implicações entre os planos políticos, sociais, econômicos e ideológicos. De certo modo, a dominação de um *liberalismo glocal* se deu, aceleradamente, tentando acompanhar a economia mundial dos países dominantes e, assim, passando por cima de contradições e conflitos socioeconômicos graves. Seu slogan – “pense globalmente e aja localmente” – muitas vezes encobre essas contradições.

Enquanto na América Espanhola, principalmente na Mesoamérica e na América Andina, a sedimentação da base cultural indígena tornou-se patente, no Brasil, os índios parecem representar a poeira debaixo do tapete da modernização. No processo de constituição da nação brasileira, os índios foram vistos como *não sujeitos históricos*, sob duas perspectivas: 1) aqueles que permaneceram primitivos, selvagens, isolados, necessitando da proteção do Estado nacional; ou 2) aqueles que simplesmente sofreram aculturação, foram assimilados pela sociedade nacional, perdendo inclusive a legitimidade indígena, fato marcado por interesses específicos em desapropriação dos direitos territoriais destes grupos: já que não são mais índios, apenas caboclos, não teriam direito às terras, que devem ser destinadas a fins produtivos⁵⁵. A partir dos anos 1970, em contraposição a estas duas visões congeladas, os movimentos indígenas partiram para a necessidade estratégica da afirmação étnica, mesmo que generalizada. Trata-se de um segundo momento de se posicionar ativamente, diante da tutela, dado o conflito de interesses e discursos pró e contra da sociedade nacional. Após algumas décadas grupos indígenas passam “a assumir sua condição étnica como foros de uma nova cidadania que até então lhes era praticamente negada” (Oliveira, R. 2006). Este posicionamento estaria inserido, a meu ver, no que Roberto Oliveira (*op. cit.*) conceitua como *processo de etnicização*, em que a identidade étnica aparece no âmbito sociopolítico como um construto de se reconhecer e ser reconhecido, exigindo um respeito a suas formas de ser.

Arruda afirma ser simbiótica esta relação com a sociedade, onde os grupos indígenas “apropriam-se ou são obrigados a utilizar conjuntos simbólicos, políticos e ideológicos produzidos externamente, já que suas noções, culturalmente fundamentadas,

⁵⁵ O termo caboclo representou uma imposição histórica para aqueles já aculturados nas missões jesuíticas, pois, posteriormente, admitir ser índio trazia como consequência sofrer perseguição. Segundo Darcy Ribeiro (2006), esta denominação tem um forte empuxo ideológico no que foi, nos séculos que se seguiram, o processo territorial e político de integração nacional, e a criação da ideia de povo brasileiro, intimamente ligada ao mito das três raças constitutivas.

não são sequer compreendidas ou consideradas válidas no âmbito do sistema mais amplo que as incorpora” (2001, 49).

Trata-se de uma invenção de tradição indígena, como nos diz Hobsbawm (1984), respondente ao discurso dominante através da codificação de traços diacríticos à configuração de sociedade nacional generalizada, de viés etnocêntrico ou monoculturalista, como os multiculturalistas costumam criticar.

Entretanto, a especificidade de uma cultura, segundo Guatarri, é dada pela existência de um território existencial singularizado, com uma cosmogonia própria, “configurado por uma lógica de ação e de emoção que, num contexto de dominação, vive muitas de suas facetas na clandestinidade, ao abrigo da apropriação ou da repressão” (*apud* Arruda 2001, 50). Assim, palavras como tradição, ancestralidade, nativo e origem efetuam um “passado significante”, que segue suas vicissitudes em três caminhos: 1) pelas vias polissemânticas da afirmação da sua cultura e oposição à cultura dominante, extremamente importante historicamente na posição de defesa de seus direitos, 2) pela codificação de uma representação social indígena compartilhada interculturalmente e, segundo Roberto de Oliveira (2006), imbuída de atributos e de valores consequentes de um terreno de *fricção interétnica*, e por último, mais importante, 3) como aquilo que escapa a um regime semiótico designativo ou referencialista, aqui colocado como o *plano de subjetivação da experiência da origem*.

Em termos fenomenológicos, esta terceira vicissitude é o estado de vivência do ser, da pura presença de sentido. O ser índio, nesta perspectiva, não se reduz a dados empíricos da representação da identidade ou da cultura. No discurso indígena, este plano aparece como inexplicável, como mistério, e por mais que essas palavras possam sofrer manipulação de signos (no sentido de manter uma áurea diferenciada), permanece irreduzível a uma explicação teleológica. É a experiência pura de eterno retorno à Origem, em que se tem a presença imanente da ancestralidade atemporal. A ideia de Origem pode ser considerada com um fundamento no ritual kariri-xocó. Por isso que ela é tão repetida, como um axioma cultural, irreduzível e que equaciona uma série de operações simbólicas. Para Deleuze, “fundar já não significa inaugurar e tornar possível a representação, mas tornar a representação infinita” (1988, 257). Esta noção permite resignificar a tradição para além da continuidade ou descontinuidade. “A tradição é fluida, redefinida a cada geração, tal como o passado, construído no presente como memória” (Albuquerque 2008, 61). A

Origem é infinita, está na camada última do discurso indígena e podemos dizer que é o *fundamento* misterioso do ritual, para onde convergem todos os *signos finitos de representação* (Deleuze *op. cit.*).

Este fundamento deve então ser intensamente vivificado toda vez que o índio participa do seu ritual secreto, vetado aos não índios. Portanto, para os Fulni-ô e os Kariri-Xocó, o ritual do Ouricuri, distanciado da lógica do olhar do Outro, é a possibilidade constante de uma reatualização. Segundo Mota (2007), é a chave para renovação como “índios legítimos”.

Muito distante de uma mera significação diacrítica, o Ouricuri e todo o complexo ritual-mítico-simbólico ligado a este são responsáveis por plantar, no índio que dele participa, um sentimento de encontro consigo mesmo: a Origem enquanto balizadora do processo de subjetivação indígena. Segundo Lyombo, “*o que nos faz índios não é a cor da pele ou o cabelo liso, mas o conhecimento da origem*”. Este discurso renovado supera os efeitos de baixa estima decorrente das perdas culturais no processo de colonização. Também se contrapõe ao discurso influenciado por uma antropologia física, que se preocupava com a pureza étnica e chegava a preconizar métodos oriundos da sorologia e genética dos grupos sanguíneos, para medir o grau de mestiçagem de determinada população. Se, num primeiro momento, o conceito de etnia superou seu valor racial/biológico, passa também a ser necessário transcender uma visão estanque de cultura patrimonial. “Uma etnia pode manter sua identidade étnica mesmo quando o processo de aculturação em que está inserida tenha alcançado graus altíssimos de mudança cultural”, diz Roberto Cardoso de Oliveira (2006, 36). Basta que construa na atualidade pilares simbólicos de interpretação da origem.

Posto isto, pensemos, a partir de Lévi-Strauss, em seu texto *A Eficácia Simbólica* (1973), quando afirma ser a crença subjetiva, por trás da aparência, que faz com que a magia tenha força, reforçada pela referência coletiva a este mesmo sistema de crenças. Também no plano político, a crença na ancestralidade e no segredo herdado permitiu a estes índios construir simbolicamente “uma teoria da existência humana e do Cosmo, reclamando seu direito como ‘índio’ ” (Mota 2007, 22).

Dessa forma, é possível realizar o Toré fora do contexto sagrado e secreto, porque o Ouricuri emana a força necessária e promove a proteção espiritual, onde o ritual encobre o segredo guardado por um coletivo. A crença espiritual nesta

ancestralidade/origem fornece os balizadores simbólicos para que a força da identidade étnica não se baseie nem “em características físico-raciais, nem na representação de ‘índios genéricos’ que permeia o imaginário da sociedade brasileira”. (Mota 2007, 29). Trata-se de um sentimento interno, natural, iniciático, vivencial, fundante de um modo de subjetivação diferenciado. Neste retorno a Origem, equivalente ao *Ser Índio*, se desprendem os elementos materiais na medida em que se reforçam os elementos simbólicos. No documentário *O Povo Brasileiro*, Darcy Ribeiro afirma que “a mesma identificação íntima secreta faz um judeu se sentir judeu e o índio ser índio” (Ferraz 2000).

O Ouricuri é chamado como “*nosso particular*”, “*nosso secreto*”, algo que só eles têm conhecimento: invisível e silencioso aos olhos dos outros. Esse conhecimento, trazido por metáforas, gestos, símbolos e atitudes corporais, encontra muito valor em certos segmentos da cidade grande. Dessa maneira, o índio pode se inserir no contexto urbano pela via do seu saber e da sua ciência como representação coletiva, o que traz força e credibilidade. Acende a fogueira e liga o computador. É caboclo, mulato, branco, galego, sarará. Veste saia de palha, short para ir à praia, beca na formatura, calça comprida, se for preciso. Traz naquilo que mostra e naquilo que esconde a “relativização da etnicidade”, em um “movimento que levou à proliferação de identidades múltiplas e heterogêneas, anteriormente descritas como ‘novas’ ou ‘emergentes’ (Bennett) [...] qualificadas a seguir como parte de fenômeno geral de ‘invenção de tradições’ (Hobsbawm) [...] e agora particularmente como integrantes de um contexto pós-moderno, de *mundialização* econômica, política e cultural” (Oliveira, J. 1999a, 8).

2. SISTEMAS DE TROCAS, RELAÇÕES INTERÉTNICAS E CAPITAL

Segundo Albuquerque (2007), em seu estudo sobre o Toré Pankararu na cidade de São Paulo, a inserção de populações indígenas no espaço urbano efetua dois tipos de mercado: o das artes étnicas e o dos direitos das populações indígenas. “Além de aumentar a possibilidade de uma renda eventual, as apresentações indígenas e de sua cultura (material e imaterial) em arenas específicas, acabou se tornando também um novo, rico, prestigiado e por isso, restrito espaço de mobilização coletiva e de visibilidade de um componente social historicamente marginalizado. Assim, a visibilidade de uma tradição

indígena em arenas específicas se tornou um grande instrumento de visibilidade de demandas políticas de parte desta população indígena urbana” (*op. cit.*, 74).

Quando vai para a cidade, o índio deixa de ser tutelado enquanto comunidade em aldeamento. Esse processo de migração indígena nordestina para grandes centros como São Paulo data ainda da década de 1940, no contexto do êxodo nordestino, e normalmente vem encontrando o mesmo destino: a favelização. Na análise de Albuquerque, alguns grupos, lutando por melhores condições, passam a se organizar em Associações ou ONGs com o intuito de “fortalecer politicamente a demanda destas pessoas pela assistência diferenciada garantida pelo Estado aos povos indígenas (saúde, educação, preservação de patrimônio, território, moradia e outros)” (2007, 74). Quando não se organizam formalmente, buscam apoio de outras instituições da sociedade civil (como entidades de proteção aos direitos humanos e diversidade cultural), que possam ajudar diretamente ou fazer uma mediação com o poder público.

Posto que FUNAI e a FUNASA normalmente engessam suas ações aos limites territoriais da aldeia, pouco a pouco esta população *transmigrante* tem realizado um movimento de sair da posição de tutelados para uma forma mais ativa de exigência de seus direitos nos contextos urbanos. Como apontam alguns dos meus interlocutores, estão assumindo uma posição enquanto cidadãos brasileiros ou, como *agentes* (Cunha 1992) do discurso do seu processo sócio-histórico. Esta nova retórica aproxima as demandas dos índios e do Estado, quando se soma ao discurso da ecologia e da preservação cultural (Albuquerque 2007).

Neste sentido, o investimento na educação e suas formas ampliadas tem sido fundamental no campo político e social. Se a maior parte de uma geração dos Kariri-Xocó da primeira metade do século XX era analfabeta, ainda a população jovem atual, quando muito, só completou o primário. Dentro da aldeia da Sementeira, há duas escolas primárias, batizadas de Escola Pajé Francisco Queiroz Suíra, com professores indígenas. O fato de ser uma escola de ensino diferenciado, mesmo com as escassas verbas estatais que dispõe, tem podido impulsionar outra perspectiva de posicionamento cultural da qual se beneficia uma nova geração formada. Entretanto, o ginásio só existe no centro de Porto Real do Colégio, em escolas comuns.

Para algumas famílias, a vinda para Salvador permitiria uma continuidade na formação escolar, através de bolsas e parcerias. O que parece estar ocorrendo com o grupo

do Thá-Fene é um processo pedagógico de duas vias. As crianças e adolescentes frequentam escolas comuns das redondezas e os adultos se responsabilizam por “pedagogizar” estas escolas e negociam uma flexibilidade em relação a algumas obrigações ritualísticas e de viagens que porventura coincidam com o calendário escolar. Ao mesmo tempo, as crianças aprendem desde cedo sobre aspectos diferenciados de sua cultura, e quando as escolas da redondeza frequentam a Thá-Fene, são também as crianças indígenas que dão aulas a outras crianças. Aprendem ensinando.

Neste sentido, a Thá-Fene tem tentado realizar um acordo com a prefeitura de Lauro de Freitas para a implantação de um projeto de educação circular. Professores indígenas estariam capacitando em termos interculturais os índios que vêm para a Thá-Fene fazer o Toré. Lyombo, graduado em pedagogia, planeja coordenar esse processo. Entretanto, os demais adultos da Reserva já vêm formalizando um vocabulário especial e uma postura pedagógica para a tradução de elementos simbólicos de suas culturas, a maioria dos quais aparecem cifrados nos sons, passos e letras do Toré ou nos traços da pintura e do artesanato. Este vocabulário transcultural é reinventado a partir do contato com professores, pesquisadores, religiosos e grupos ambientalistas e culturais; encontros multirreligiosos, palestras de lideranças indígenas e sessões políticas especiais de órgãos legislativos; nas negociações com representantes públicos; através de leituras e documentários sobre a história de outros povos indígenas da América e até, de vez em quando, acessando a Internet.

A percepção da reapropriação do discurso autônomo sobre sua cultura como um ato político importante, também traz como consequência o acúmulo de um capital cultural valorizado no contexto urbano. Trata-se de um capital incorporado por estes sujeitos extremamente importante à sua sobrevivência e economia na cidade. Em nenhum momento escutei dos índios, que compunham mais frequentemente a população da Thá-Fene, algum discurso que os colocasse na posição de pobres ou carentes. Defendem um estilo de vida simples e a necessidade de buscar o alimento de uma forma diferente de seus antepassados, já que não há mais caça, pesca ou plantio que dê conta das necessidades das famílias. Num nível ideológico, o que está sendo proposto é uma troca simbólica: os ensinamentos do modo de vida indígena, pela ajuda material da população citadina na manutenção deste estilo de vida, seja por doações, apoio institucional, aliança política ou pela compra do artesanato.

Ao mercado de artesanato se agrega um valor simbólico de sobrevivência de uma cultura: do mesmo jeito que quem compra um caderno de papel reciclado estaria ajudando a manter vivas árvores da Amazônia, a compra de um artesanato manteria vivo um modo de vida indígena. Neste último caso, a relação é mais direta, porque cada família depende do capital gerado por essas vendas para superar a escassez doméstica. Entretanto, este artesanato ultrapassa tanto a questão da sobrevivência econômica como o valor tradicional, para religar-se com fenômenos mais amplos da sociedade globalizada, como a ecologia, a defesa da diversidade cultural, a fraternidade universal.

Por um lado, os consumidores das grandes cidades não precisam se deslocar para a aldeia para encontrar, numa barraca de feira de artesanato, peças indígenas de diversas etnias, relacionando-se então esses bens culturais com as representações imagéticas de índio. Por outro, o grupo da *Thá-Fene*, quando apresenta o *Toré*, aproveita a atração que desperta para se posicionar politicamente em relação à necessidade de preservação da sua tradição cultural e ao papel do índio na sociedade brasileira e mundial.

Em relação à *Thá-Fene*, além do discurso da equivalência índio-ecologia e da preservação de um patrimônio cultural, um terceiro vetor opera no empoderamento deste grupo. Trata-se da posse de um conhecimento ancestral que possibilita práticas de cura e proteção espiritual, o que vem a ser muito valorizado numa cidade mística e de sincretismos religiosos como é Salvador. Quando se credita ao *Toré* uma proteção espiritual, uma segurança para o planeta, paz e saúde para todos, efetua-se uma *dádiva* (Mauss 2003) indígena, fenômeno que é comum em outras etnias⁵⁶.

Quem participa do *Toré* e sente um resultado subjetivo, muitas vezes atua num movimento de *contradádiva*, ajudando os índios do jeito que pode, ou, como diz Canclini (1990), prestando um favor⁵⁷. No favor, as relações de uso, pagamento, débito são desobjetivadas. De outro modo, não querendo implicar-se mais intensamente ou formar um

⁵⁶ Em sua tese sobre o xamanismo Guarani, Montardo aponta para a responsabilidade que estes índios se auto atribuem de “cantar e dançar: se não o fizerem estarão colocando em risco a continuidade da vida no planeta, pois assim como os deuses se mobilizam uns aos outros tocando seus instrumentos, os homens também o fazem [...] estão ambos na mesma orquestra” (2002, 201).

⁵⁷ Em certa ocasião, pude ajudar outro grupo de *Toré Kariri-Xocó*, acompanhando e dando uma carona até o local de apresentação. Recebi de presente de um deles um colar e de outro um saquinho de medicação. Na fala de agradecimento, selava-se uma relação de fraternidade, onde nas entrelinhas podia-se ler: “*agora você é nosso irmão*”.

vínculo, o participante do Toré pode apenas doar um pouco de alimento não perecível. Ou pode agenciar um contato para apresentação em um evento cultural no qual ganharão um cachê. Em termos mercadológicos, o Toré, que observei na cidade opera em três lógicas: 1) o recebimento de doação de alimentos, roupas e outros bens duráveis; 2) a venda direta de uma apresentação cultural e 3) a venda indireta do artesanato, facilitada pela atração que o Toré desperta no público consumidor de mercadoria simbólica indígena.

Estes hábitos de troca, dádiva, e venda são construídos mutuamente na relação com a cidade, não havendo nenhuma regra rígida ou claramente explícita. Enquanto o princípio da gratuidade e do bem comum mantém-se sustentado no discurso, sabemos que a dádiva opera no tempo, em planos diversos e muitas vezes no silêncio. Oferece deslocamentos ou encobrimentos da lógica monetária ou pode ser subordinada, como é comum na cultura Kariri-Xocó, à *ordem sagrada*, inibindo a comercialização de alguns bens culturais.

O Toré pode ser considerado então um fenômeno aglutinador de dádivas, promotor de encontro de diversos atores sociais, onde operam forças políticas, econômicas, sociais e ideológicas na formação de uma rede de entrelaçamento de trocas simbólicas e materiais. Está inserido num campo social amplo em relação às questões indígenas, onde se destacam as políticas de afirmação de etnicidade, a necessidade econômica, a constituição de uma rede de solidariedade, as instituições indigenistas e, inclusive, o campo da pesquisa acadêmica. “Para os institutos de pesquisa e entidades indigenistas não governamentais, o consentimento dos índios em relação à sua presença é a garantia de sua perenidade institucional, possibilitada pelas verbas nacionais ou internacionais que subvencionam os projetos de apoio às populações indígenas e ao meio ambiente” (Arruda 2001, 53).

A despeito de uma ideia romanceada sobre serem populações “ingênuas”, comum num discurso ideológico do passado, diversas culturas vêm negociando as condições de pesquisa sobre seus saberes⁵⁸. Está em jogo nessas negociações quais temas são permitidos e quais são interditos, e as finalidades da pesquisa. Contudo, sabendo que as contrapartes envolvidas operam muitas vezes por lógicas diferentes suas necessidades, o

⁵⁸ Já ouvi falar de muitos casos, até anedóticos, de informantes que cobram dos pesquisadores para transmissão do seu saber.

tema da devolução de uma pesquisa de campo e seu valor para a população estudada ainda é controverso.

Lymbo, referindo-se a grupos de dança que estudam o Toré, me disse: “*não vou lhes ensinar os passos do Toré, porque certas coisas, não vão saber fazer*”. Na verdade, não há nenhum controle sobre as utilizações possíveis. Como afirma Canclini (1990), uma manifestação tradicional pode ser apropriada por um movimento artístico sem preocupação com o contexto de origem, como aconteceu nos movimentos primitivistas. Estes valores se recompõem em um processo interativo entre o que se considera de um lado como culto ou artístico e de outro como popular ou artesanal. Este processo, como tudo na sociedade globalizada, é influenciado pela lógica hegemônica da indústria cultural de produção, circulação e veiculação dos bens simbólicos.

Por outro lado, alguns segmentos promovem soluções periféricas, escapando das lógicas empresariais de custo, eficácia e velocidade, e chamando a atenção do público para o que é singular e humano. Como já foi observado em relação à Thá-Fene, a própria demanda de um público mais interessado no campo espiritual do que nos bens culturais objetivados, gera uma oferta e necessariamente um empoderamento indígena neste campo: “*Nossa Origem é forte*”, “*podemos resolver qualquer problema*”. As pessoas que, na cidade, vêm acompanhando a trajetória destes índios, confirmam tais assertivas. Soube, por exemplo, de um trabalho feito pelo Pajé para um músico-regente de Salvador, que estava tendo problemas de invasão em um terreno de sua propriedade. “*Depois do trabalho dos Kariri-Xocó, ninguém mais ocupou sua fazenda*”, disse-me um informante.

Atribui-se um poder muito forte à perspectiva xamânica, valorizada pelo público esotérico e outros demandantes exatamente pelo fato de manter sua oferta invisível, carregada de um status enigmático. Assim, atua contra-hegemonicamente em relação ao processo histórico de desvalorização das culturas indígenas nordestinas. Em parte, uma espécie de ligação totêmica construída entre índio e movimentos esotéricos e ecológicos compreenderia, por exemplo, pessoas que encontrei hospedando índios Kariri-Xocó por longas temporadas em Salvador. Seriam algumas dessas situações fetichistas, em que o índio tem valor de amuleto? Outras pessoas passaram a estabelecer uma relação de iniciação espiritual com os grupos Kariri-Xocó que vêm a Salvador e com o próprio Wakay. Algumas destas antes haviam feito viagens em busca de ícones iniciáticos, como

Carlos Castañeda ou os próprios índios *Iaques* do México (aos quais pertencia Don Juan, xamã personagem dos livros de Castañeda).

Wakay e Lyμπο sempre me falavam: “*andando com a gente você vai aprender muitas coisas*”. Depois compreendi que não se referiam apenas à tradição cultural do seu povo. Em parte, o capital simbólico acumulado por este grupo da Thá-Fene reside em ser bicultural, o que os coloca numa posição de discurso privilegiada e diferenciada da aldeia. Sabem da demanda de aprendizagem cultural e espiritual da população citadina. Se deslocam da posição xamânica pela qual são demandados por alguns grupos, ao mesmo tempo em que oferecem outros símbolos transcodificados de ensinamento espiritual. Ao que fazem apenas responder parcialmente tais demandas, preservando-se. Compreendem aspectos fundamentais da sociedade globalizada e detém o poder de ensinar, nessa rede de trocas simbólicas, seu modo de compreender a existência. Assumem de uma forma muito própria um discurso idílico, sustentando, em termos que as pessoas da cidade compreendem, o protagonismo cultural de um ideal de harmonia com o planeta. Seja na relação direta com a natureza, na fraternidade com o outro, utilizando plantas como remédios, cuidando da espiritualidade, este discurso idealiza a Reserva Thá-Fene como uma aldeia mítica.

Por outro lado, é também um espaço contemporâneo, plural, de invenção e bricolagem intercultural. Este grupo mantém na Reserva, dentre outras coisas, cestas de coleta seletiva de lixo, painéis de fotos, um banner pendurado na entrada, quadros com temáticas indígenas, placa com dizeres, expositores para venda de artesanato e um discurso que vai da educação e cultura, passando pela ecologia e religiosidade, à política e movimentos sociais. Isto vem representar signos verbais e não verbais do que Karl-Otto Apel (*apud* Oliveira, R. 1988) chamou “comunidade de comunicação e argumentação”, com seus aspectos éticos e morais e sua ideologia transcultural. Uma comunidade que tem como desafio estabelecer uma relação mais simétrica entre as partes e cuidar da manutenção de um espaço ético reinvestido de sacralidade e da sustentação econômica de suas famílias.

3. IDEOLOGIA DO TORÉ E IDENTIDADE INDÍGENA

*“Tem que ser todos um corpo só. Temos que cuidar de nós todos, de nosso costume. Nosso costume é dançar Toré. Não é o samba, o pagode ou o forró. O Toré dá todo ensinamento a nós. [...] Sem o Toré não teria mais a raça do índio”
(Tonho de Chiquinho - Mestre de Toré Truká)*

O ritual do Toré, deslocado para o grande espaço urbano, adquire novas representações naquilo que se mostra da Origem indígena ao não índio. Em primeiro lugar, talvez pelo fato deste índio não ter que se proteger da usurpação dos seus direitos e estigmatização decorrentes dos conflitos de terra na aldeia. Depois porque a população metropolitana normalmente se encontrava, há poucas décadas, “virgem” do contato real com representantes indígenas, o que forçou uma espécie de atitude pedagógica protagonizada por estes. Nessa mudança de contexto, marcada por um território de *fricção interétnica* e pelos mediadores simbólicos da imagem do índio genérico, um vetor de ensinamento ético e moral fundamenta-se no *background* espiritual.

Palavras-chave como força, união, saúde, paz, tradição, respeito à natureza e ao índio, proteção espiritual e integração entre as culturas, aparecem tanto nos textos dos cantos como nos discursos indígenas que antecedem e sucedem o Toré (*vide exemplos abaixo*). Em um movimento político e social de afirmação da identidade indígena, o Toré comunica, com esses dizeres, uma ideologia moral que encontra pontos de ressonância na cultura urbana globalizada.

*Tô cantando o meu Toré / porque gosto de cantar
Quem não gosta do Toré / se arretire do lugar*

*O cocar é minha casa / A maracá meu coração
O Pajé um instrumento / Que Deus fez por união*

A tribo Kariri-Xocó é de grande tradição(...)

*Índio Índio vai cantar / Os baianos vai dançar
Me respondeu a Cauã / Oh! passarinho tá chamando*

A promoção deste ritual no espaço urbano retoma sentidos mais amplos por trás do místico, o que em última instância vem simbolizar, nos diversos agenciamentos

coletivos por que passa, o aprendizado das “pessoas da cidade” com os índios, em relação à vida no planeta e ao respeito à diferença e à essência humana. De certa forma, a *sociedade de consumo* (Baudrillard 1995)⁵⁹ vive uma tentativa de superar a crise de seus mitos, heróis, mestres e de outros balizadores simbólicos, diante do que Baudrillard (*apud* Connor 2002)⁶⁰ pautou como “esvaziamento do valor e obliteração do real”.

Tem sido então cada vez mais frequente a cooptação dos índios para dançarem Toré em eventos ecológicos, em encontros multirreligiosos ou esotéricos e em movimentos artísticos e políticos em prol da diversidade cultural. Os índios são convidados a darem palestras em escolas de ensino médio, fundamental e superior, ao que se segue um Toré. Mostram o Toré também para alunos-pesquisadores da Faculdade de Dança ou Teatro, que além de aprenderem os passos, tomam consciência de seu sentido simbólico. O Toré esteve presente em algumas sessões especiais da Assembleia Legislativa, da Ordem dos Advogados, de Entidades de Defesa dos Direitos Humanos, etc. Hotéis voltados a públicos estrangeiros, Eco-Resorts e pousadas decoradas com a temática indígena convidam índios para realizarem o Toré.

Estes fatos podem ser lidos em dois sentidos: de um lado, como uma reatualização, no discurso da contemporaneidade, daquela espécie de interesse pelo que outrora se denominava como exótico ou folclórico, como acontece, por exemplo, com a capoeira; por outro lado, marca um lugar destacado da representação da cultura indígena para um discurso ideológico de questionamento de valores da sociedade de consumo. Esta herança moral da ancestralidade indígena é transmitida aos não índios no ato comunicacional de fazer Toré. Na análise de Canclini, diante do fenômeno da globalização e multiculturalidade, “aumentar el intercambio con los otros más o menos cercanos, sirve para renovar la comprensión que teníamos de sus vidas” (1999, 34). Ao mesmo tempo, analiso, a partir dos depoimentos dos cidadãos participantes do Toré, que este serve para resignificar a experiência de suas próprias vidas, diante do contato com a alteridade.

⁵⁹ Este termo, definido por Baudrillard, no contexto da globalização, não se resume à cidade, enquanto oposição à vida rural, mas encontra na multiculturalidade e na complexa estratificação social, as relações de impessoalidade e a acelerada dinâmica econômica destes centros urbanos, seu maior representante. Durante muito tempo, prevaleceu a ideia de que o “campo produz e a cidade consome”.

⁶⁰ No seu texto *La Precisión de los Simulacros*, diz: “la verdad, la referencia y las causas objetivas ha dejado de existir” (Baudrillard *apud* Connor 2002)

O índio, antes esquecido pela sociedade, a partir dessas combinatórias sociais ressurgiu como figura de valor, seja no seu direito e conhecimento como descendente dos primeiros habitantes do continente seja pelo que traz de alerta e ensinamento ao mundo contemporâneo. Responde então a uma demanda simbólica de setores da sociedade preocupados com questões ecológicas, com a viabilidade de um desenvolvimento autossustentado ou com o combate à lógica individualista, numa tentativa de fazer intensificar as relações de comunidade, empatia, pessoalidade.

Aos grupos indígenas, antes caboclos, tem sido possível se valer dessa condição afirmativa de índio, articulando a sua história e memória social com os códigos e valores “inculcados pela própria sociedade nacional e transformados em símbolos étnicos eficazes em situações de conflito”. (Mata 1989, 5). Segundo Mata, todo movimento de afirmação de identidade (vivido por outros grupos sociais tomados como minorias) permite uma imagem positiva de si mesmo, havendo a expectativa de serem encarados como “grupos com direitos próprios e não apenas como vítimas de outros grupos” (*ibidem*), o que vai além da manipulação étnica na arena política.

Este tem sido um processo vivenciado por alguns outros países. Em termos globais, predomina a ideia de um pan-indigenismo, nascido na década de 1970, que identifica os povos autóctones da Terra por uma relação diferenciada com o homem, o planeta e a espiritualidade. No espaço de expressão urbana, esta ideia encontra uma série de assimilações e hibridismos culturais, a ponto de causar um alargamento transcultural que captura a subjetividade de qualquer um que se identifique e se defina como pertencente a uma “essência indígena⁶¹”.

O “*Somos todos irmãos*” aparece então tão presente no discurso indígena quanto, paradoxalmente, a fala de que “*nós, índios, somos diferentes de vocês, brancos*”. Há um convívio dessas lógicas discursivas que incidem em suas inflexões diversas a depender do lugar de onde se fala ou a que ordem ideológica se acopla. Em alguns momentos, se discursa do lugar de índios da tribo Kariri-Xocó; em outros, índios nordestinos, brasileiros, das Américas, ou do Planeta Terra; por fim, índios que vêm ensinar a união e irmandade a todos os povos. Convivendo na diversidade de uma

⁶¹ Inclusive, havendo pessoas que fazem suas árvores genealógicas numa tentativa de confirmação documental de sua essência “indígena”.

metrópole e contribuindo para a variedade de discursos ideológicos, alguns índios muito bem poderiam tomar o valor, ironicamente, de mais uma “tribo urbana”.

Há nas cidades um reordenamento do espaço público e privado, implicado numa desterritorialização de processos simbólicos, vitais para a sobrevivência destes grupos (*cf.* Canclini 1990), mas o que os distingue internamente e mantém coeso o grupo da Reserva Thá-Fene (e outros índios Kariri-Xocó ou Fulni-ô que se apresentam) é um fundamento espiritual forte. Na maioria das letras dos Torés apresentados no espaço urbano, este fenômeno aparece sob signos transversais que transmitem o pensamento moral vinculado à Origem, ocultando o segredo primordial.



Foto 11 – Piuí ensinando jornalista a dançar o Toré

A letra ou o discurso verbal direto são apenas alguns dos aspectos da essência indígena comunicados no ritual do Toré. Os próprios passos da dança, a atitude corporal, a pintura, o uso partilhado da xanduca (cachimbo), os sons produzidos, o ritmo, etc.,

compõem uma complexa rede semiótica que é lida fenomenologicamente por quem participa do Toré, ao tempo em que permitem uma polissemia do discurso no terreno intercultural.

Este poder polissêmico de comunicação que a música tem, principalmente quando se insere na dimensão ritual, interessou a alguns autores, que a assinavam como importante veículo midiático. Segundo Seeger: “A habilidade da música em transcender a distância social, espacial e psicológica sem uma presença física que a acompanhe, pode ser uma de suas importantes características comunicativas” (1980, 94). Outras funções, levantadas por Merriam (*cf.* 1964, 209-227), como “expressão das emoções”, “representação simbólica”, “entretenimento”, “integração social”, etc., aumentam sua capacidade integrativa e de transformação subjetiva.

O ritual musical indígena tem conseguido galgar inserções nos mercados transculturais da cidade, em consequência de um redimensionamento ideológico dos valores de tradição e modernidade. Diminuindo a necessidade de uma mera representação folclórica ou exótica, há uma lógica de consumo ideológico e agenciamento mercadológico em que “computador” e “fogueira” convivem como tecnologias contemporâneas. Em outras palavras, um afrouxamento do crivo de autenticidade e pureza, possibilita uma transladação entre o que se insere localmente para o que se veicula globalmente. Um bem cultural pode receber um valor agregado exatamente pelos deslocamentos de usos e funções e pela interseção com outros bens culturais. Na análise de Canclini (1983), trata-se do percurso cumulativo de mercadoria simbólica que faz, por exemplo, que uma cerâmica chegue a um museu na Europa na categoria de objeto de arte, ou que a música dos índios Guarani possa sair das prateleiras do *Archiv der Akademie der Wissenschaften*, em Viena, e fazer “sucesso” em Paris. No caso do Toré, da aldeia para a cidade, este passa também por veículos midiáticos como o CD, o DVD, a televisão, e por novas tecnologias comunicacionais como o *YouTube*⁶².

Ao mesmo tempo em que há um valor que se agrega a uma manifestação, significada como tradição e realizada de forma “primitiva” (o velho apelo ao exótico), a presença de tecnologias comunicacionais vem redefinir as fronteiras temporais e espaciais.

⁶² Conferir vídeos mostrando o Toré Kariri-Xocó no Youtube em <http://www.youtube.com/watch?v=TTKqn8X20Fg>

A tradição, que por princípio, evocaria o passado, incide no “aqui-agora” da modernidade e a distância entre a aldeia e o espaço urbano diminui, processo que Canclini (1999) chama de transnacionalização da cultura.

A multiplicação das “culturas híbridas⁶³” nascem deste contexto, por meio de combinatórias de partes culturais heterogêneas, às vezes conflitantes e contraditórias, marcadas pelas mesmas relações de poder que a crítica da hegemonia convencionou dividir, numa lógica dualista, em incluídos e excluídos. Tanto a hibridação como a massificação ou a segregação em guetos culturais são vicissitudes destas relações assimétricas no mercado de valores culturais. Entretanto, quando os índios, reconquistando seus direitos, tentam se deslocar da posição de índios excluídos para a de cidadãos brasileiros, resistências vinculadas ao grupo e à sociedade nacional operam. O discurso etnicista do índio como “professor de sua cultura”, ao mesmo tempo em que efetua uma contraideologia às relações de dominação, também engendra mecanismos de congelamento de identidade. Não poder ser diferente daquilo que, se supõe, sempre foram, ainda aparece como discurso coercitivo. E talvez assim seja, numa perspectiva psicológica, porque se reconhecer híbrido pode incorrer numa espécie de temor inconsciente de que, na relação combinatória, as partes constituintes se aniquilem ou uma delas desapareça. Construir uma identidade que os ancore subjetivamente, em meio a um buraco negro semiótico, constitui um desafio a estes novos “habitantes” da cidade, os quais mantêm um pé no asfalto e outro na aldeia.

⁶³ Canclini em um primeiro assim define: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2003); ao que completa dizer que hibridismo cultural sempre existiu e, a despeito do receio de alguns autores de este processo enfraqueceria ou poderia fazer se extinguir determinado aspecto cultural, seu efeito tem sido em grande parte numa direção oposta.



**CAPÍTULO IV –
TORÉ E SENTIDOS**

1. ORIGEM, TRAJETÓRIA E REDES DE COMUNICAÇÃO

A origem e etimologia da palavra toré não é consensual. Veiga (2004b) levanta algumas grafias (*torém, turé, boré, buré, muré, mburé, toró*) e utilizações deste termo na literatura antropológica, etnomusicológica ou folclorista para designar alguns instrumentos musicais, festas ou práticas ritualísticas de dança e música indígena. Felicitas descreve o toré “dançado pelos Carijós da serra do Umã ao som de duas tubas de metro de comprimento (Iakhitxa), instrumentos sagrados e maracás” (*apud* Cascudo 1998, 874). Provavelmente se trata de um ritual com algumas semelhanças ao *Tolê* Fulni-ô (*cf.* Pinto, Estevão 1956; Nascimento, R. 1998). Entre os Kariri-Xocó, recebe o nome de Toré de Búzios, termo que designa entre os Fulni-ô essas espécies de trombetas de um metro e meio de comprimento.

O termo “toré” dado a compridas flautas de taboca foi registrado pela primeira vez pelo jesuíta João Daniel na sua passagem pelo rio Amazonas em 1767 (Camêu 1977). É plausível a hipótese de em algum momento o nome do instrumento ter sido tomado como do ritual, o que explicaria a dupla incidência entre os Fulni-ô. O folclorista Maynard Araújo registrou, na década de 1950, em Piaçabuçu, margem alagoana do São Francisco, a ocorrência de um Toré, “como variante do catimbó, cerimônia onde os *caboclos* ou os *encantados*, atendendo aos ‘mestres’ baixam para ensinar remédios” (*apud* Cascudo *op. cit.*, 874).

Para os povos indígenas do Nordeste, existe uma acepção do termo, com pontos em comum, que descreve um complexo ritual, onde se dança e canta batendo o pé no chão, acompanhado de maracás, acrescido, em algumas etnias, de apitos, flautas, gaitas, Búzios e até zabumba, além dos ataques vocais, “gritos” e vocalizações inspiradas em sons de animais. Diz Lyombo: “*Para os antigos não chamavam de Toré... foi por causa de cada grupo, quando foi resgatando*”. Esta designação então serve como expressão idiomática geral destas etnias, sendo que existem variações do termo: Praiá (Pankararú), Cafurna (Fulni-ô) e outros termos mais internos aos grupos, alguns secretos, outros que evitam serem falados aos não índios, como o *Tolê* Fulni-ô.

Segundo Nhenety (Zé Nunes), que assume na comunidade Kariri-Xocó a função de guardião da memória, “*To* significa som e *Ré* significa sagrado⁶⁴; no Toré toda a nossa comunidade está presente, toda a beleza da nossa diversidade unida, o jeito brincalhão das crianças, a alegria da mulher, o braço forte do agricultor, as pinturas corporais, os cocares com as penas que nosso caçadores caçavam, as maracás feitas pelos nossos artistas... O Toré fala dos fenômenos naturais e também de nossa historia⁶⁵”.

A maioria destes povos atribui a este ritual uma origem ancestral em um contexto espiritual, mesmo havendo relatos de pesquisadores e até de alguns índios da aquisição dessa prática através de trocas interétnicas. Grünewald (2005) chama a atenção para a difusão do termo Toré designando ritos sincréticos afro-ameríndios, com uma infinidade de facetas. Contudo muitas etnias indígenas defendem que se faça uma separação entre a religiosidade de matriz africana e indígena, de um lado, fortalecendo o discurso da origem e, de outro, talvez receando novos preconceitos que por ventura sofreriam. Concordando com Grünewald, não é possível a rigor falar em continuidade histórica, mas em recorrência de alguns elementos ritualísticos já registrados nas cerimônias tupis. O uso do maracá, os pés batendo no chão, a dança circular, os assobios, o canto em “sotaque”, a defumação e a bebida ritualística aparecem em diversas crônicas dos séculos XVI e XVII (Jean de Lery, Hans Staden, André Thevet, dentre outros.). Entretanto, “não há registro do termo *toré* à época da colonização” (*ibidem*, 20).

Para os índios que se apoiam na tese da ancestralidade imemorial, a justificativa é que seus antepassados deixaram de praticar o Toré pela repressão do homem branco e que agora é importante retomá-lo, mesmo que ensinado por outras tribos. Esta “emergência” do Toré, nos sentidos de *emergir* e de *urgência*, tem sido, nas últimas décadas, a marca simbólica principal de divulgação da cultura indígena nordestina, marca inclusive de troca e celebração entre as diferentes comunidades indígenas, além de ponto principal de “resgate” das chamadas “etnias emergentes”. É claro que a o fato de ter sido a prova cultural para a coquista das terras é fundamental na relação do Toré com as etnias emergentes, mas não é o motivo único dessa apropriação.

⁶⁴ Não encontrei nenhuma referência à etimologia da palavra neste sentido. O Novo Dicionário Aurélio traz a origem Tupi [to'rê] = “torto”. Martins (*apud* Magalhães 1994, 15) sugere uma possível origem kipea (dialeto Kariri).

⁶⁵ In <http://www.indiosonline.org.br/blogs> <acesso em 09/04/08>

O Toré entra na história de luta destes povos pelo reconhecimento de sua etnicidade, demarcação de suas terras e manutenção de uma autonomia cultural e política, como um dos principais sinais diacríticos resignificados do que é “ser índio”. Isto tanto para aqueles que já o praticavam como os que aprenderam recentemente a fazer Toré. Em outras palavras, os povos indígenas do Nordeste vêm podendo afirmar para si mesmo e para a sociedade circundante: *“eu sou índio porque tenho meu ritual secreto e tenho também o Toré”*. Nesta lógica não está em jogo se o Toré realmente pode ser datado na história de cada etnia ou sua utilização política, mas a reapropriação que se faz dele como “coisa de índio”, ligada aos fundamentos vivos da cultura, o que atravessa gerações.

Na medida em que uma parte do ritual reservado pode ser apresentada, é possível afirmar que o índio se mostra índio fazendo o Toré para o não índio (Arte 2004). Quanto à faceta secreta ou sagrada, há referências de pesquisas sobre o Toré fazendo parte de um conjunto mais amplo de crenças, comum aos povos do sertão, que se denomina “complexo ritual da Jurema”. Este termo (Mota e Barros 2002) foi cunhado para definir sistemas rituais de crença, cura e representações simbólicas disseminados entre vários grupos que, muitas vezes, sem poder localizar a origem, fazem interseção entre a cultura religiosa afro-brasileira e indígena. À planta é atribuído um poder mágico, como parte de um sistema mítico-botânico. Entretanto é comum, nestes rituais, uso de outras substâncias, além da bebida da jurema e o que se sabe sobre eles é apenas aquilo que os índios permitiram fazer ver aos pesquisadores. Há muitas especulações sobre o assunto, baseadas em relatos etnográficos antigos ou em novas formas de “dramatizar para o branco”. Além disso, é importante considerar que nem todo grupo indígena do nordeste tem o Toré ligado a um xamanismo enteógeno ou este não se constitui como ritual central para sua cultura.

Como já dissemos, algumas populações, que apenas contavam com a memória histórica da sua origem, passaram a incorporar ou reincorporar o Toré para serem reconhecidas em seus direitos indígenas (Reesink 1983). Caso clássico aconteceu entre os Atikum-Umã, sertão de Pernambuco. Informados pelos índios Tuxá (Rodelas- Bahia) de “que havia um órgão do governo que estava reconhecendo territórios indígenas no Nordeste” (Grünwald 1993), procuraram o SPI, afirmando-se descendentes de índios e reivindicando a criação de uma Reserva. Por exigência deste órgão, tiveram que provar serem descendentes de índios através da demonstração do Toré. Os índios Tuxá socorreram os Atikum, ensinando tal prática, que passou desde então a fazer parte de uma

ritualidade que marcou o novo regime de ser índio e conhecedor da Origem. Processo semelhante aconteceu com os Kiriri de Mirandela, como descrito por Magalhães (1994, 1998), que também buscaram os Tuxá de Rodelas, município vizinho, para aprender o Toré. A partir de então as práticas xamânicas dos Kiriri tiveram que ser readaptadas ao universo simbólico-místico do Toré ensinado pelos Tuxá. Foram o Tuxá que fizeram a ponte entre o SPI e os Truká. No caso dos índios Kiriri, já eram reconhecidos (tinha um Posto Indígena) e a emergência do Toré foi importante na sua luta territorial.

Tal difusão é consequência de diferentes ciclos históricos descritos, tendo em vista: 1) as trocas e relações socioculturais que já existiam entre estes aldeamentos próximos ao Rio São Francisco, na época das missões, ligados a relações matrimoniais e calendários rituais (Arruti 2004) e 2) nas últimas décadas do século XX, uma mobilização indígena regional e nacional pela conquista dos seus direitos, tendo a revalorização do Toré como fundamento sociopolítico.

Atualmente, registra-se a prática do Toré entre a maior parte das comunidades indígenas do Nordeste, das quais destaco algumas em que encontrei trabalhos etnográficos ou tive contato direto: Pankararu (Petrolândia e Takaratu - PE), Kiriri (Mirandela- BA), Tuxá, (Rodelas - BA), Truká (Cabrobró - PE), Kalankó (Água Branca - AL), Fulni-ô (Águas Belas - PE), Xocó (Ilha de São Pedro, no Rio São Francisco - Porto da Folha - SE), Kariri-Xocó (Porto Real do Colégio - AL), Xucuru-Kariri (Palmeira dos Índios - AL), Atikum (Barra do Sila e Olho D'água do Padre - PE), Potiguara (Litoral norte - PB), Kambiwá (Vale do Moxotó - PE), Tumbalalá (Curaçá e Abaré - às margens do São Francisco - BA), Tupinambá de Olivença (Sul da Bahia), Pipipã (PE), Kapinawa (Buique - PE), etc. Entretanto existem povos indígenas no Nordeste que não praticam o Toré ou entre os quais não tem a mesma importância ritualística. Entre os Potiguara, vinha sendo realizado normalmente no Dia do Índio e em momentos de mobilização política e social do grupo, desde que começaram o processo por reconhecimento da sua etnicidade. Atualmente, mantém um grupo cultural chamado *Toré Forte*.

As variações, usos e funções do Toré nos diversos contextos e etnias, além do intercâmbio dessas práticas, tornam complicado reunir este grupo de manifestações sob uma unidade conceitual. Há, portanto, Toré de Búzios (Tolê para os Fulni-ô), Cafurna (Fulni-ô), Praiá, Toré com gaita e zabumba (Potiguara), com pífanos, além de hibridismos nas suas performances, com samba de coco, benditos (herança católica), etc. De qualquer

modo, o maracá, a batida no pé, a forma circular e a melodia “entoada” entre puxadores e coro estão presentes em todos.

Seria muito interessante poder estudar os Torés, de modo transversal e numa escala de tempo longitudinal, intra e interculturalmente. Magalhães (1994 e 1998) teve a oportunidade de realizar suas pesquisas entre os Kiriri separadas por cerca de sete anos (1990 a 1997), ao que percebeu que muitas das toantes que eram cantadas em português passaram depois para o sotaque (*hê hêya hô*); mantendo o mesmo contorno melódico, porém, muitas vezes, tendo o estatuto de um novo Toré. Isto, segundo Magalhães (1999), também foi impulsionado por um processo de aquisição léxica da língua kariri, o que influenciou a mudança musical.

Se alguém perguntar para um Fulni-ô mais jovem sobre determinada cafurna, ele dirá que a origem dela está nos seus ancestrais. Assim, eu resolvi tirar a prova dos nove, perguntando igualmente sobre a mesma “melodia” que é cantada pelos Fulni-ô em Yathê e pelos Kariri-Xocó em português. Alguns Fulni-ô e Kariri foram categóricos em afirmar que a origem daquele Toré era de sua tribo e que a tribo irmã tinha assimilado. Transformar um Toré cantado em português para o idioma de cada etnia parece um indicativo de viés de mudança e difusão deste repertório.

O mesmo acontece com as letras, geralmente do cancioneiro popular nordestino, sejam de rojões, de samba de coco, trovas de viola e cantos pastoris, exemplificados por Siqueira (1978). São aqueles versos e melodias que de tão difundidos, aparecem nos livros de folclore, sob o desígnio geral de Domínio Público, onde as fronteiras alargadas da difusão oral impossibilitam uma localização mais precisa de suas origens, principalmente após o advento do rádio e da televisão (Grünwald 1999). Tudo isso aponta para um fluxo de comunicação contínua dos povos da região, refletidos nos repertórios de Toré. Os versos “*eu vim do juremê, eu vou pru juremá*” aparecem tanto entre os Kiriri (*cf.* Magalhães 1998, 170) como entre os Atikum (*cf.* Grünwald *op. cit.*, 165). Ambos os grupos, segundo relato dos autores, teriam aprendido a fazer Toré com os Tuxá.

De um lado, podemos falar do compartilhamento de uma cultura musical bifacetada: indígena e sertaneja. De outro, a existência de um sistema musical aberto, que comunica uma cognição musical múltipla e ao mesmo tempo singular. Entre os Kariri-Xocó é tão natural o improvisado de rimas, seja no Toré ou no Rojão, usando de um

repertório tradicional, transmitido a tantas gerações por memória oral, que me faz concluir que é extremamente natural e legítima a afirmação do índio que diz: “*essa música é dos nossos ancestrais*”. Porque assim esta se representa para o sujeito em questão desde que ele nasce, desde que ouviu seus familiares e todos da sua comunidade cantarem. É desse modo que os Kariri-Xocó definem o rojão: “*nossos avós que ensinaram*”, mesmo que algum pesquisador mais purista venha afirmar: “o rojão não é música indígena”. Será que não poderíamos pensar em última instância, na perspectiva êmica da tradição oral, que *música de índio* é toda música que os índios fazem? Por outro lado, questionar, afinal de contas quem são esses ancestrais?

Está em jogo, na musicalidade dessas culturas indígenas, um modo de fazer atualizar uma bagagem arquetípica poético-musical, onde o índio reivindica o privilégio da ancestralidade. Sabendo, como diz Mata (1989), que esta remissão ao tempo da origem já encontra o índio aldeado por intervenção das missões, ou seja, já constituinte de uma cultura híbrida. Para Darcy Ribeiro (2006), grande parte da população do interior nordestino é cabocla.

Como já venho discutindo, muitos esforços se voltaram em pesquisas históricas para a separação do que seria a contribuição de cada uma das três raças na formação da cultura brasileira. Ao paradigma adotado por esta pesquisa interessa justamente perceber, desses matrizes culturais que formaram o chamado “berço do misturado”, os simbolismos, os sonhos, as fricções interétnicas, os mitos, as reinvenções históricas, talvez mais do que os objetos concretos, a realidade fatural, as categorias étnico-culturais puras e os documentos comprobatórios. Porque são estes processos dinâmicos que mantêm e preservam de fato uma cultura, e é desta perspectiva que sugiro investigação de mecanismos de transmissão, difusão, fusão, hibridação, etc.

Descrevo dois exemplos de incidência de elementos difundidos que, evidenciam as fronteiras interculturais expandidas do Toré Kariri-Xocó. O primeiro (*Ex.1*) a seguir aparece tanto nos Kiriri, recolhido por Magalhães (1994, 98) como nos Kariri-Xocó, transcrito por mim: “*Eu vi, eu vi cantar ... (A) sereia (lá no) do mar*”. Mantive para efeito de comparação analítica, a nomenclatura das semifrases (*a* e *a'*) sugeridas pelo autor para o seu registro desta toante Kiriri.

Toré Kiriri (Magalhães 1994, 99) Toré Kariri-Xocó recolhido em campo

a a' a a'

Eu vi eu vi can-tar a se - re - ia lá no mar

Ex. 1

Além da mesma letra, a melodia tem células rítmicas idênticas, onde a variação de uma colcheia para duas semicolcheias em a' se dá apenas por motivos prosódicos. Vemos em ambos o aparecimento da célula motívica formada por um salto de 4ª Justa (Fa – Si bemol) seguido por um movimento descendente de graus conjuntos (Si bemol – La – Sol – Fa). Em a', a coincidência de outro motivo melódico ascendente (Sol, La, Si b). Na célula seguinte, no Toré Kiriri há um repouso em Fa, enquanto que no Toré Kariri-Xocó, a finalização é em Re, o que sugere *modos melódicos* diferentes. Talvez por influência da escuta de vozes diferenciadas ou pelo próprio processo perceptivo, na transmissão oral, que tem influência cultural-subjetiva, na apreensão de *modos*, já que não há a presença de um instrumento harmônico que dê referência à estrutura melódica. Esta é uma característica comum dos processos de transmissão do repertório conhecido como cantigas de tradição oral.

O segundo exemplo se trata de um canto de pastorinha da região nordestina onde viveram os povos Kariri, registrado por Siqueira (1978), cujos versos - “*Eu assentei praça na margem do Rio. Sou caboclo de cavalaria*” - também se encontram entre os Kariri-Xocó, que cantam assim: “*Eu fui sargento da margem do rio (2X) Eu sou caboclo / É de cavalaria.*”

Herbetta, pesquisando o Toré Kalankó, afirma haver no alto sertão alagoano (ver *Quadro 1*) “um repertório musical comum entre os cinco povos indígenas da região, pois as canções que são cantadas nos vários encontros por determinados grupos são aprendidas pelos outros presentes e reproduzidos em comunidades” (2007, 88). Compara com o caso xinguano descrito por Bastos (1999), onde fica evidente a existência de um sistema de comunicação músico-ritual supra local, uma linguagem franca e extensa, pan-indígena.

Kalankó (Herbetta 2007, 134)	Kariri-Xocó ⁶⁶ (transcrição minha)	Kambiwá (Melo 2007)
<i>Urubu de serra negra Caiu as pena De comê mangaba verde Lá na baixa da jurema Olê olê cõa</i>	<i>Urubu de serra negra Não limpa mais as pena Vi comê mangaba verde Ô na baixa da jurema Olê Cauã Na baixa da jurema</i>	<i>Urubu de Serra Negra De velho não cai a pena De comer mangaba verde, cunhã Beber água na Jurema Sou índio de Serra Negra Eu sou Caboclo-de-Pena Eu venho fazer penitência Tomando o vinho da jurema</i>

Quadro 1

Alguns índios admitem essas influências, outros mantêm intocado o discurso da ancestralidade da sua cultura, acusando outros de terem copiado seu Toré. De qualquer modo, o processo de invenção de novos Torés parece natural entre eles, mesmo que se diga que nasceram por uma comunicação com as entidades ou espíritos dos antepassados, como salienta Romério Nascimento: “os Fulni-ô desconhecem o conceito de composição e entendem o aparecimento de uma ‘nova’ melodia como algo coletivo e espiritual que faz parte de um conhecimento comum já existente, embora de fato possa ser uma melodia nova” (1998, 104). Do mesmo alguns índios da Thá-Fene justificam ao puxarem um Toré: “vem da inspiração”, “chega”, “a gente sente”. Albuquerque (2008) vai discutir em seu ensaio sobre o Toré Kapinawá a noção de *dom* como condição da emergência no coletivo de novos Torés, a partir de invenções individuais. Para o autor, esta categoria se aproxima mais da perspectiva nativa do que se falar em composição.

Por último, gostaria de registrar um fenômeno que se deu principalmente na última década, de gravação de CDs e DVDs de grupos de Toré, alguns caseiros e não editados e outros patrocinados e editados, como o *Fehtxa Fulni-ô* (cf. Referências Discográficas, ao final). Também alguns artistas vêm pesquisando o Toré sob o *selo* de música tradicional, o que difunde mais amplamente esta música, despertando o interesse do público consumidor pelo que às vezes se chama de música étnica, outras, música tradicional. Como exemplo, a coleção de CDs e DVDs intitulada *Turista Aprendiz* (2000), um trabalho de pesquisa itinerante de diversas tradições musicais do Brasil, do grupo musical A Barca, que manteve contato com a população Kariri-Xocó de Porto Real do

⁶⁶ O grupo da Thá-Fene costuma cantar uma versão na língua kariri : “Urubu Siriri Té...”

Colégio, utilizando alguns de seus membros para cantar Torés e rojões da forma tradicional e em arranjos feitos pelo grupo. Conheci uma família Kariri-Xocó que cantou no projeto, mas, ao que tudo indica, foi uma passagem rápida pela aldeia deixando como retorno do projeto algumas cópias do CD e do DVD.

2. O RITUAL E O SAGRADO

“Guerreiro branco, Iracema é filha do Pajé, e guarda o segredo da jurema. O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria” (Jose de Alencar, Iracema)

Segundo Eliade (1999), o homem toma conhecimento do sagrado porque este *se manifesta*, se mostra, é fundante da presença de Deus, é o próprio ato criador. A teologia cristã ocidental, que tem uma forte influência na cultura religiosa brasileira, traz como ponto de origem a palavra, como sugere o Gênesis, no Antigo Testamento. Enquanto ato de poder e criação, Deus e verbo se equivalem. “No início era o nada, então se fez o verbo”. A fé na criação divina tem a Bíblia como “testemunha”, baliza totêmica do *Sagrado* (o Livro é sagrado, as palavras são sagradas). Ainda assim, as liturgias cristãs se utilizam de recursos ritualísticos e outros objetos *consagrados*, ou seja, que possam materializar a olho nu a presença do sagrado, da divindade. É a hóstia para a Igreja Católica, um óleo para a Igreja Universal, etc.

Estes objetos, mais do que provas oculares para as limitações da fé, são sacralizados pela experiência espiritual ritualística como coisas diferentes do profano. Isso se dá através de um sistema muito complexo de relações simbólicas e imaginárias, que fazem o objeto sagrado na medida em que emana a presença de um transcendente. Eliade (1999) propõe como conceito equivalente ao ato da manifestação do sagrado o termo grego hierofania, etimologicamente: algo de sagrado se nos mostra.

O que é isto que se nos mostra como sagrado? Intimamente, este é o cerne da essência religiosa. Segundo Santo Agostinho, o étimo da palavra religião encontra-se em *religare*. Isto implica que a tarefa principal da religião é fazer *religar* a criatura (o Homem) ao Criador. O sentimento religioso, de uma maneira geral, vem do conhecimento dos símbolos religiosos (*de religação*) e da experiência pessoal de contato íntimo com um

plano que transcende a experiência comum (em caminho à Divindade), denominado normalmente como espiritual. O sagrado – nas religiões – não é dado à priori, embora os Livros Sagrados tenham a função de assim postular. Existem modos diversos de sacralização da vida do homem, e alguns destes podem inclusive fugir dos sistemas religiosos. Trata-se de um construto social que marca o território de experiência subjetiva do plano transcendental.

A religião, assim como a ciência, compõe um sistema de preceitos e práticas que objetivam conhecer sobre a origem do homem, dos seres, das coisas e do mundo. Se a ciência proporciona uma racionalidade que divide o homem da experiência imediata, com a conseqüente separação homem *versus* mundo, a religião, por outro lado, coloca o fundamento da “Origem” como sentido primordial, onde todas as coisas incidem, inclusive homem e mundo. Por isso se fala em transcendência na experiência religiosa. Entre muitas etnias indígenas do nordeste, se dá o nome de ciência do índio a este saber.

No conhecimento do sagrado, elege-se alguns fenômenos, que se retiram do senso comum da vida cotidiana, como que para reintegrar esta perspectiva *homem-mundo* na sua Origem. Fundamentalmente, as diferenças entre as religiões estão no tratamento do sagrado e do profano e dos atos, objetos e pessoas que servem a esta mediação. Enquanto fundamentos sociais, são os ritos e os mitos que dão pistas à investigação da origem sagrada. Através dos mitos se inscrevem as principais ideias do que se convencionou chamar como pensamento cosmogênico e é pelo rito que estas ideias sacralizam o espaço social, operando um retorno à imagem da criação. Ambos representam um *modus significandi* da Origem.

Nas religiões dogmáticas baseadas em livros sagrados, como o judaísmo, o cristianismo e o islamismo, esta cosmologia é escrita. A leitura da Bíblia, por exemplo, atualiza para os fiéis a história da “Criação Divina do mundo e do homem”. Já nas formas religiosas das tradições orais, as “escrituras” e “leituras” acontecem somente por signos inscritos nos rituais, na história narrada do povo, na observação da natureza e dos acontecimentos da vida cotidiana. Se a questão da Origem é fundante, cuidar da vida religiosa pode significar, na interpretação da Origem, cuidar da manutenção da vida, do que somos e para onde vamos. Este fundamento mítico da cosmologia religiosa tem sua marca no intransponível mistério. O rito é o ponto de contato, no caso dos índios com sua

ancestralidade. Como consequência, o rito se torna, além da história atualizada “aqui e agora” pela encenação, o princípio fundamental de *sacralização* do espaço social indígena.

Como descreve Mata (1989), o ritual do Ouricuri é o fator principal de coesão grupal, dentro e fora do Ouricuri, mesmo com todo o processo histórico de expropriação da sua terra e de estigmatização da sua imagem vivido pelos Kariri-Xocó. Se o espaço da mata, por exemplo, já é, por definição desta cultura, sagrado, e, se pensarmos radicalmente, todos os espaços tomados pela vida assim o são, o que o rito faz é *emprenhar* esta mata de novas sementes do Sagrado. E assim, a obra do tempo no rito é fazer renascer no homem a sua Origem. Não é por acaso que o Pajé Suíra fala do índio como semente da terra e que o nome da Reserva Thá-Fene signifique “Semente Viva”.

Por onde quer que o índio ande, o poder ritual opera uma espécie de *ritornelo* (Deleuze e Guattari 1997a) – retorno à Origem - que faz a atualização da experiência subjetiva imanente do Sagrado. Nestes processos de reterritorializações, começa a perceber a si mesmo como morada da Origem, força imanente de sacralização. Isto vai provocando um deslocamento do ponto de supervalorização da terra para a valorização subjetiva. Expropriado da terra, o índio passa a carregar dentro de si o sagrado. Porque nunca deixou de fazer seu ritual, seu “particular” – como costumam dizer. Como diz Mota, “é o ritual que sacraliza o espaço e não o contrário”. (2005, 181).

Então é possível, no sentimento religioso desses índios, levarem o Ouricuri consigo para o espaço urbano quando estão dançando Toré. Saem da aldeia para a cidade carregando sua religião, porque não é possível “se pensar” sem ela. Diz Wakay: “*o índio é um ser pronto ... nasce dentro de uma estrutura*”. Talvez, em outras palavras, esteja dizendo que nasce dentro de um sistema cultural, de um regime de símbolos que o compõe. Embora isso não seja obviamente exclusivo do índio, toma lugar enquanto discurso ideológico de consciência e autovalorização da sua origem. O ritual funciona como veículo de transposição do tempo (*cf.* Schenckner 2003; *symbolic time*) desta estrutura evocativa de ancestralidade, atualizando-a no cotidiano a cada performance. Onde se dança e canta o Toré, seja na Reserva ou no pátio de uma escola, algo do sagrado se manifesta. Isto coloca o Toré como hierofania principal da comunicação dos índios consigo mesmos e com outras culturas, além de símbolo focal de indianidade.

Entretanto no discurso destes índios que fazem o Toré, o sagrado não está para qualquer espaço nem para um espaço em si. Há na verdade o tempo para se dançar o Toré.

É preciso observar os signos que se apresentam pela capacidade do índio de realizar uma leitura do *agora* baseada na ancestralidade, ou seja, num tempo anterior a tudo. Dona Chica diz: “*O Toré tem ciência. Não é a toa que tem o Toré ... pra nós que a gente já conhece, né*”. A natureza é o elemento primordial de ensinamento da ciência do índio. “*Nem todo momento tem que estar sendo cantado porque de alguma forma tem o momento do canto da Natureza... dela que nós temos nossa inspiração, nosso diálogo, nossas informações, nossa junção e esse corpo coletivo que se mantém. O índio tem seus mistérios. E dentro desse mistério o índio tem que estar trabalhando em cima disso porque é dessa forma que a Natureza sobrevive*” - diz Wakay.

Natureza, corpo coletivo, ritual, Toré, índio e mistério são os pontos hierofânicos de junção imanente, onde se mostra que o sagrado está tanto na Natureza, com suas plantas e animais, como no homem e nos espíritos ancestrais. Naquilo que se pode ver como também no mistério, na energia que cada elemento integra pela via do segredo, em última instância, *naquilo que é interdito na fala, sob pena de perda da força*.

Segundo o Pajé Júlio Suíra, “O Ouricuri é o idioma Kariri, que também é um idioma secreto” (Mota 2007, 105). De um modo bastante sincrético, o Pajé traz a chave para perceber como o índio mantém contato religioso com a sua Origem: não como um *livro de revelações*, onde se ensina os preceitos religiosos, mas guardando-se um segredo, que é pleno de sentido, que tem um idioma simbólico por trás. Um segredo privativo dos índios Kariri, fato que já se encontra em relatos dos séculos passados como base de suas religiões (cf. Siqueira 1978). Trata-se de uma religião iniciática ao mesmo tempo em que definidora do que é ser índio: “conhecedor do segredo”. O idioma, embora os Kariri-Xocó tenham perdido sua língua nativa, trata de um conjunto de símbolos e atos ritualísticos e um sistema de relação e comunicação com a Natureza. O Ouricuri, enquanto ritual, manteve vivo seu *idioma*, aqui no sentido de *língua religiosa indígena*, carregado nas gerações como um segredo de vida e morte. Uma das primeiras coisas que se ensina a uma criança é não contar esse segredo, sob pena de cair em sortilégio, o que marca desde cedo um posicionamento político em torno deste mistério.

Mata (1989) afirma que o ritual do Ouricuri, pela força mobilizadora em torno do segredo, permitiu aos Kariri-Xocó manterem o território da mata do Ouricuri e os fundamentos da sua religião, a despeito da repressão cristã ou do processo histórico de aculturação ou expropriação. Houve, segundo Reesink (2006), alguma margem de

negociação política e ideológica entre índios e jesuítas. Ao que tudo indica, parecem superar esse dilema histórico quando o Pajé costuma afirmar nas entrevistas de campo: “*Nós somos católicos*” e “*o Ouricuri nos protege onde quer que esteja o índio*”. O sentido de autopreservação e sobrevivência efetuou historicamente uma hibridação destas perspectivas religiosas, ressignificando as forças espirituais de proteção ao índio.

Entretanto para nós, não índios, quando visitamos a aldeia da Sementeira, é difícil perceber a olho nu estes elementos ancestrais de sacralização contidos no discurso indígena. Primeiro porque a aparência física da aldeia revela uma série de contradições e marcas fortes dos processos de exclusão e dominação econômica e cultural, resultado de séculos de colonialismo e posteriormente, uma política assistencialista que fechou os olhos para certas questões. O lixo jogado nos terrenos baldios, nas picadas e nas beiras dos lagos me fez por inúmeras vezes perguntar: onde está a relação de sagrado com a natureza? Parece que a consciência ecológica apenas foi alcançada por uma pequena parcela da comunidade. No plano social, enfrentam problemas comuns a certas camadas das populações urbanas, como roubos, casos de violência, problemas de saúde e higiene. O consumo excessivo de álcool por alguns segmentos da população indígena também é uma marca forte desta aparente contradição, pois na semana que antecede a entrada do Ouricuri todos têm a obrigação de se purificar, sendo então interdito consumir bebida alcoólica, e ter relações sexuais.

No lugar da excitação que normalmente acontece nas festas de santo, principalmente as juninas e a da padroeira Nossa Senhora da Conceição, as vésperas do Ouricuri provocam outro tipo de euforia. Cury me dizia: “*Vou para o meu sagrado... ai Leo, você não sabe! Lá é bom demais*”. Os grupos itinerantes, quando de sua estadia na Reserva em Lauro de Freitas, expressam uma série de lamentações pela impossibilidade de estarem no Ouricuri. “*Eu tenho minhas obrigações. Preciso arranjar dinheiro para voltar*”. Por inúmeras vezes assim me disse Dona Chica, talvez me pedindo ajuda para isso.

Hipotetizo que o espaço sagrado do Ouricuri e a aldeia da Sementeira, separados fisicamente por cerca de sete quilômetros, na verdade dividem simbolicamente dois modos de existência, cuja cisão remonta a tempos antigos na história. Desde o confinamento a aldeamentos missionários, passando pela perseguição por parte de fazendeiros, com a expropriação de suas terras, até o processo de marginalização,

periferização e miséria nos centros urbanos próximos, a preservação do espaço do sagrado tem sido um desafio. Se, como costumam afirmar, o fundamento da espiritualidade e vida indígena está ligado à Natureza, a outrora ausência de suas terras fez o pedaço de mata do Ouricuri tornar-se o campo concentrado de toda a força de resistência cultural deste povo, numa espécie de vida dupla. O segredo não era só uma necessidade simbólica, mas de proteção real dessa área.

Duas aldeias com dois modos de existência: uma, representante sacralizada da Origem indígena – sem luz elétrica, com disposição de morada dividida entre homens e mulheres, sem bebida, sem relações sexuais, sem símbolos gritantes da dita civilização, dedicada à prática do ritual; A outra, marca de uma trajetória de colonização e representante das contradições históricas do processo político econômico das sociedades capitalistas, onde os índios, assim como outras populações pobres nordestinas, se incluem.

Por contrapartida, na Grande Salvador, em uma mata na localidade de Quingoma, das poucas áreas verdes preservadas neste espaço urbano, um terceiro modo de habitar e de querer fazer presente o Sagrado no solo que o índio pisa. Uma espécie de aldeia mítica ou, quem sabe, um refúgio. O Pajé Suíra diz: “*aqui [na Reserva] é como lá [no Ouricuri]*”. Mas não se pode fazer “aqui” o que se faz “lá”, no que diz respeito ao ritual secreto. O Toré, transplantado de contexto, parece então ser um dos elementos fundamentais de ligação com a Origem mítica. É o único ritual que se faz aqui e se faz lá, seja na Sementeira ou no Ouricuri, fortalecido e perpetuado pelo segredo vital.

Como os Kariri de Porto Real de Colégio conseguiram de fato manter a mata do Ouricuri preservada, e continuaram praticando com frequência seus rituais, apesar dos interesses políticos, econômicos e ideológicos dominantes, ainda é desconhecido. Ao mesmo tempo, um grupo destes índios conquistou na Bahia (não do governo, mas de particulares) um pedaço de terra com vegetação fechada, e construiu uma morada coletiva, abrindo clareiras debaixo das árvores para se dançar o Toré e revestindo de sacralidade este novo lugar. Estão reinventando, nessa chamada Reserva Thá-Fene, uma nova “aldeia”, ponte entre o mundo ancestral e o atual. Wakay costuma dizer, nas suas itinerâncias: “*eu saio de casa [da aldeia] e volto pra casa [para Thá-Fene]*”.

3. TORÉ: *LOCUS E NOMOS*

“O Toré é um canto sagrado mas o Toré também tem muito a ver com os animais, a gente se sente livre” (Tiarajú, Kariri-Xocó)

O Toré, enquanto fenômeno aglutinador de agrupamentos indígenas, apresenta diversos usos e funções nos contextos em que aparece, tendo em comum o sentimento de pertença a uma ancestralidade que a ele se liga enquanto “corpo coletivo” ritualizado. Este fundamento existencial e social está presente nos discursos sobre o Toré. Além de um sentimento interno ao grupo que o pratica, também é algo comunicado aos não índios nos Torés públicos, seja nas festas tradicionais, seja nas apresentações nas grandes cidades.

Como sugere Blacking, uma análise etnomusicológica não deve se resumir em apontar os traços musicais e suas variações de contexto, e sim, numa perspectiva heurística da abordagem cultural, poder indicar “de que maneira um sistema musical é parte de outros sistemas de relações dentro de uma cultura” (1973, 25).

Realizei a sistematização que se segue baseada nos discursos de permeabilidade entre o público e o privado, entre o sagrado e o profano, entre o segredo e a confissão. O primordial, apesar dos contextos sociais que modulam estes usos e funções e suas lógicas de significação, é que em última instância o discurso indígena se reduz em afirmar a unicidade (momento e sentido) do Toré. Como diz Wakay, “*cada Toré tem seu momento. Um Toré feito na escola é uma coisa, um Toré feito aqui na Reserva é outra coisa, um Toré na aldeia é mais diferente ainda*”. Embora estas frases soem como um axioma equivalente ao inexplicável mistério, uma análise cuidadosa pode apresentar alguns pontos indicativos de compreensibilidade.

3.1. O Toré “mais” Sagrado

Exatamente por fazer parte do segredo do Ouricuri, não há relato na literatura nem foi possível a mim, na condição de “cabeça seca”, observar este Toré que acontece no território sagrado. Esta *superlativização* reflete a equação intransponível a uma compreensão estrangeira: quanto mais secreto, mais sagrado. Ao mesmo tempo, enquanto

operação lógica de conjunto, o fato de estar fora do Ouricuri, não excetua a função sagrada do Toré, por exemplo, quando o ritual acontece na cidade.

Mota (1987) e Mata (1989), em suas respectivas pesquisas de campo, tiveram a possibilidade, com a permissão do falecido Pajé Francisco Suíra, de pisar no território sagrado do Ouricuri Kariri-Xocó. Em 1980, foi representado para Mata um “toré profano” feito por crianças, mas justificando não se tratar do Toré secreto, já que quando estava para começar a Festa do Ouricuri, a pesquisadora foi convidada a se retirar do território, antes de meio-dia. “À noite, iniciam-se as danças, ao que tudo indica, realizadas, sobretudo, por homens. As mulheres, embora participem do Toré de Búzios, parecem ser apenas atentas espectadoras da dança ritual do Ouricuri. Os homens têm os corpos pintados e dançarinos vestem trajes semelhantes aos que usam para apresentar o Toré de Búzios” (Mata *op.cit.*, 197). Segundo a autora, o clímax do ritual se dá pelo estado de transe induzido pelo consumo da Jurema.

Quanto ao número, os relatos que eu tenho de meus interlocutores, apontam para o fato de que nem todos os índios participam do Toré ritualizado durante o Ouricuri. Segundo Estevão Pinto (*apud* Mata 1989), “os dançarinos principais são em número de doze. Antes de iniciar a dança, os mesmos são defumados pelo cacique e pelo pajé” (*op. cit.*, 198).

Mata faz referência ao “toré de búzios”, o que parece ter sido adquirido através dos Fulni-ô, como um “toré mais ritualizado que precede o Ouricuri, mas que, ao contrário deste, não é secreto”. Seus informantes relatam: “Faz parte do segredo, mas não é o segredo: quando dança o toré, a gente lembra o Ouricuri” (*op. cit.*, 205)⁶⁷. Segundo Tiarajú, “a tribo Kariri-Xocó não vende este instrumento [os búzios]...”. Embora possa ser mostrado, tornando-se um símbolo étnico destacado nas apresentações de Toré, algo da interdição sagrada permanece.

Dona Chica me confirma que os Torés que eles fazem e que a gente pode ver são diferentes dos do Ouricuri. Quando pergunto se há diferença no repertório, me

⁶⁷ Na classificação de Mata, este Toré *mais ritualizado*, com “as pessoas ‘transvestidas’ de índios, de acordo com o modelo criado e legitimado pela sociedade nacional” (*op. cit.*, 205) é uma modalidade diferenciada do “toré de roupa, simples forma de lazer, que recebe este nome porque os dançarinos não têm de usar qualquer indumentária especial, podendo participar da ‘brincadeira’ em trajes comuns” (*op. cit.*, 204).

responde, como de costume: “*Aí você já está querendo saber demais*”. Entretanto, todos meus interlocutores confirmam que até mesmo um Toré de brincadeira traz benefícios, porque ali está presente a Origem.

O caráter mais sagrado, portanto secreto, de alguns Torés, não se dá apenas quando eles são feitos no território do Ouricuri. Durante minha estadia na aldeia nas festas juninas, percebi um movimento silencioso de alguns membros na casa onde eu me hospedei e na vizinhança. Todos saíram discretamente e sem fazer a habitual cerimônia. Apenas pude escutar mais tarde os sons do Toré, mas não consegui localizar, por mais que rodasse a aldeia, de onde vinha. Soube depois pelo Pajé Júlio que ele convocara alguns índios com maior compromisso com o sagrado para fazer um Toré de proteção da aldeia durante o período de festas, com seus perigos. Estão presentes nestes grupos muitos índios mais velhos, enquanto representantes das “Raízes e Troncos”.

3.2. O Toré Festivo

Dentro das tradições populares ligadas principalmente a festas religiosas, o Toré aparece representado como um folguedo indígena (*cf.* Sousa 2004b). No nordeste brasileiro, as festas juninas de São Pedro, São João e Santo Antônio assumem uma importância cultural muito presente no campo social, extrapolando o sentido religioso, e se tornando festas seculares de muita participação. Em algumas regiões, as “Festas da Padroeira” assumem também uma grande proporção.

O Toré aparece no contexto público destas festas, sendo apresentado ou brincado entre índios com a presença de não índios, que podem também participar. De certo modo, é representativo do sincretismo entre a cultura religiosa cristã e nativa que vem se fazendo desde a época colonial. Além disso, aparece como uma oportunidade dos índios, grande parte deles também católicos, incluírem sua marca constitutiva.

Na aldeia Kariri-Xocó, as festas que têm a maior tradição de se dançar o Toré são: São João, São Pedro, e a Festa de Nossa Senhora da Conceição. Estive em Porto Real do Colégio nas festas juninas de 2007. Assim como em muitas cidades do interior na região, ainda existe o costume de acender uma fogueira e assar alimentos e, em algumas casas, se tem o hábito de convidar os outros e oferecer comidas e bebidas. Entretanto, o

fenômeno que vem acontecendo pelo país da substituição das bandas de forró tradicional pelos mega-shows também está presente em Porto Real de Colégio.

Alguns índios vão para o centro da cidade brincar a Festa Junina, dançar o forró, de maneira semelhante aos outros habitantes de Colégio. A aldeia, contudo mantém seu silêncio pelos caminhos, até onde se pode escutar os cantos de Toré vindos de mais de um terreiro (às vezes difícil de localizar) nos três dias em que se comemora o São João e nos dois dias de São Pedro.

No segundo dia de São João, pude participar de um Toré no terreiro da casa de Pauaná. Misturava índios que bebiam e outros que não. Era muito evidente ser um dia de alegria, de soltar as dificuldades do dia a dia. A promessa era dançar até o dia amanhecer. A concentração no terreiro começou as 20:00 h e às 21:00 h, iniciou-se o Toré. Havia alguns pequenos intervalos, se comprava mais bebida e o Toré continuava, sem repetir os cantos, até as 04:00 da madrugada, quando, já exausto, resolvi ir dormir. Às sete da manhã acordei por causa dos mosquitos e ainda escutava o canto de longe vindo da casa de Pauaná. Alguns outros índios que chegavam da festa em Porto Real do Colégio se juntavam a pequenos grupos em qualquer lugar da aldeia a dançarem o Toré.

Em São Pedro, a promessa era de que seria mais animado ainda, e, de fato, consegui escutar uma maior quantidade de grupos diferentes fazendo o Toré. Fui convidado para alguns e em outros percebi que a “energia” da brincadeira circulava mais entre eles, ficando só observando.

Na Festa da Padroeira - Nossa Senhora da Conceição - era comum, segundo descreve Mata (1989), a apresentação de Toré. Com o tempo, diminuir a presença do Toré enquanto folguedo nas proximidades da aldeia, onde participam índios e não índios. Talvez isso tenha ocorrido depois de assentada a necessidade de “mostrar-se índio”, após a homologação da conquista das terras da Sementeira, aliado à mudança do formato destas festas.

Entre os Fulni-ô, no primeiro domingo do mês de setembro, existe a festa de Abertura do Ouricuri, a qual, guardadas as devidas proporções, faz lembrar as Romarias a Juazeiro do Norte, recebendo pessoas de todos os cantos do país. É o único momento em que estrangeiros podem pisar no território sagrado – a aldeia do Ouricuri. Vêm para assistir a missa católica ao ar livre com alguns cantos litúrgicos traduzidos para yathê por Sr. Abdon, um índio da aldeia que dirige o coro Fulni-ô e é também compositor. Romério

Nascimento (1998), registrou ser comum a prática do *Tolê* antes da missa. Entretanto, nos dois anos em que participei da Abertura do Ouricuri (2006 e 2007), não ocorreram tais manifestações e não tive a oportunidade de investigar o que haveria acontecido com essa tradição, ou se realmente se constituía como algo contextual daquela época.

Tanto a Abertura do Ouricuri Fulni-ô, da qual participam também muitos índios Kariri-Xocó, como a própria simpatia de alguns índios Kariri-Xocó a santos católicos ou a Padre Cícero, evidenciam, neste contexto nordestino, o quão amplo pode ser o significado histórico-cultural de uma festa de santo.

Mais do que sincretismo, o Toré presente nas Festas de Santo ou em missas católicas evidencia ser o elemento de ligação entre o espaço sagrado reservado e o cotidiano destes índios. Ao mesmo tempo em que afirmam publicamente sua identidade indígena, podem através do Toré ressignificar os elementos sincréticos com o catolicismo ou mostrar que têm a sua própria maneira de demonstrar fé, sem perder o seu “particular”.

3.3. Brincando o Toré

“Ontem foi um Toré de diversão ... Brincamos o Toré. A gente dá risada. brinca ... você não viu?... é diferente da apresentação de Toré... na apresentação de Toré você para pra explicar... [o de ontem] é a coisa mais pura, é uma coisa gostosa, você tá solto, tá livre” – diz Wakay, referindo-se a um Toré feito na reserva com a presença só de índios, duas semanas após o retorno da aldeia.

Magalhães (1994, 1998) também encontrou esta expressão entre os Kiriri de Mirandela: *“Brincar o Toré”*. De alguma forma, neste modo de dizer se evidencia a possibilidade do Toré se desvincular de algumas datas ou obrigações ritualísticas e poder entrar numa relação de prazer e espontaneidade. Em alguns momentos, pude presenciar na Reserva alguém incitar o grupo, que queria poupar energia para as apresentações, a fazer o Toré, por estar com muita vontade de brincar. Dona Chica, numa das suas visitas, no mês de março do ano de 2007, diz, em tom de brincadeira: *“Hoje vamos fazer o maior Toré porque eu estou completando 45 anos de casada”*. Ou na noite anterior dissera: *“Vocês pensam que vão me cansar?! Eu sou véia mas ainda pulo muito”*. O entusiasmo no Toré revela algo da subjetividade indígena vivenciada com inteireza e liberdade, com alegria e

descontração. Tudo isso é possível porque há algo da Origem no Toré que dá segurança aos acontecimentos. Quanto mais se sente seguro, e o Toré representa segurança para os Kariri-Xocó, mais é possível brincar livremente, sem preocupação. O Toré consegue então, como vem sendo dito, atravessar brincadeira e responsabilidade, sagrado e profano, mantendo sua integridade de Origem. “*É possível mostrar pra vocês sem comprometer esse sagrado*” – diz Lyombo.

Em abril de 2007, o Pajé Júlio fez sua primeira visita à Thá-Fene. Houve então um encontro do grupo da Reserva com outro grupo de índios Kariri-Xocó que veio para Salvador. A alegria do encontro era transbordante. Traziam algumas notícias dos parentes dos outros. Armou-se um jogo de bola na Boca do Rio, do qual eu participei no time dos índios, mas tive uma contusão aos dez minutos de partida. Ao voltarmos para Reserva estavam todos empolgados, cheios de “resenha” para contar. Entretanto, foi trazida a notícia do falecimento de um índio na aldeia, em condição trágica. O Pajé estava preocupado por estar longe da sua comunidade nessa hora e, pelo ocorrido, ficara proibido dançar o Toré. Dizia Zé (cacique de grupo de Toré): “*Aquele dia lá em Salvador a gente queria porque queria dançar o Toré. Insistimos: - Pai véio, deixa a gente dançar... Assim, ele liberou só três Torés... nesses três a gente começou sete horas da noite e só foi acabar dez... [risos]*”. Foi assim um Toré realizado pelo entusiasmo do encontro, ao mesmo tempo em que seu sentido se direcionou em prol do espírito do falecido.

Nas narrativas de meus interlocutores, havia muita diferença entre esses momentos de brincar o Toré e as apresentações de Toré. Estes últimos, segundo o que me explicou Eberu, tem local e hora programada, nem sempre contam com o respeito da plateia, são pautados na venda do artesanato e nem sempre os índios estão no clima de fazê-lo. Quanto aos primeiros, eles chamam de mais puros ou verdadeiros, respeitando o momento e o contexto de se fazer o Toré. Em algumas ocasiões pude observar uma *apresentação de Toré* bastante curta, seguida de uma *brincadeira de Toré* longa e entusiástica. Em momentos de muita inspiração, já dirigi enquanto cantavam o Toré dentro do carro, batendo vigorosamente o pé no chão, balançando o corpo no aperto do banco de trás.

Francisco, quando da sua primeira visita a Salvador, em abril de 2008, relata: “*Às vezes o Toré ajuda a esquecer a distância de casa*”. Como pode também manter uma carga afetiva forte, quando se lembram de alguém que gostava de cantar determinado Toré,

que está morando longe ou que já faleceu. No brincar o Toré, a palavra de ordem é “*deixar o espírito livre*”. Ué diz: “*O Toré pra mim representa às vezes alegria, às vezes tristeza, é um pouco da nossa realidade... pra mim, porque cada pessoa tem uma cabeça diferente, porque a gente às vezes chega num lugar que se sente sozinho, aí começa a cantar para espantar a tristeza*”.

3.4. As Apresentações de Toré

As apresentações de Toré se relacionam a diversos contextos sociais, sejam políticos, econômicos ou educativos. A princípio, como destaca Mata (1989) se ligavam à necessidade de evidenciar que o índio nordestino mantém sua tradição e rituais. Desta forma, normalmente não se dispensa o uso de saias da palha do ouricuri, cocares, colares, pulseiras e de pinturas, que se apresentam como símbolos de etnicidade.

Mata narra que em momentos importantes da vida política dos Kariri-Xocó, o Toré foi dançado, por exemplo, para as autoridades federais presentes em Porto Real do Colégio, “por ocasião da invasão da Sementeira, como uma ‘representação’ [refere-se ao Toré de Búzios]” (1989, 205). Ou então, que estes índios lamentam não poderem tê-lo feito durante a visita do antropólogo Carlos Estevão Oliveira a esta comunidade na década de 1930, o que presumem, poderia ter acelerado o processo de conquista das terras.

Costumam também fazer apresentações de Toré na Escola Indígena Pajé Francisco Suíra (localizada na aldeia), para visitantes de escolas, instituições ou ONGs de cidades vizinhas. O Pajé tem um grupo de Toré *oficial* para estes fins, coordenado por José Tenório, que tem notoriedade como mestre de Toré. Além disso, ouvi relato de existirem pelo menos oito grupos de Toré da aldeia que viajam para os principais centros urbanos. Segundo o Pajé, cada grupo tem um cacique que é o responsável nas viagens.

Estando a questão da terra juridicamente assentada desde a homologação da ocupação da Sementeira, as apresentações de Toré puderam se ligar a outros acontecimentos nas cidades e à rede de trocas culturais e de sobrevivência econômica. As apresentações de Toré se diferenciam da simples “brincadeira” por normalmente manter uma estrutura compatível com o “programa” dos eventos em que os índios se inserem, encurtando o repertório e intercalando com falas sobre sua cultura. Em algumas ocasiões

deixam a interação para o final, após já terem mostrado certos aspectos de suas performances. Entretanto, como venho afirmando, nas narrativas do grupo da Thá-Fene, prevalece a explicação de que o Toré é livre, ou que obedece a “leis invisíveis”, de percepção do momento.

4. DESVELAMENTOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Como podemos entender um desvelamento etnomusicológico?

A ideia até o momento construída nesta dissertação é de que o Toré é um complexo ritual e carrega as marcas de uma cultura e dos sujeitos que realizam suas performances. O foco na *música* do Toré é uma intenção particular de um problema de investigação. De meus interlocutores, pude escutar mais constantemente termos como “dançar o Toré” ou “brincar o Toré”, onde a referência à música se faz principalmente através dos cantos. Elementos como as “pisadas” bem poderiam ser pensados, do ponto de vista *outsider*, tanto da ordem da dança como da música, mas o Toré não se reduz a esta distinção. Conseqüentemente, ao usar de divisões analíticas como ritmo, melodia, frase, letra, etc., estarei fazendo uma extrapolação descritiva de um fenômeno que não é apenas musical, principalmente no que diz respeito a uma musicologia clássica. Estes termos aparecem quando não há conceitos êmicos substitutivos, já que a proposta é dissertar sobre *música* do Toré, em que falar sobre música é uma ação que, em ato, mata o fenômeno.

Os recortes que se seguem tentam, na medida do possível dar ênfase a um discurso próprio do grupo, destacando o modo de percepção e categorização de suas performances. É possível afirmar que a posição de alteridade em campo, incita a uma dialética de saberes compartilhados. Provavelmente muito do que os Kariri-Xocó me falaram sobre seus cantos e danças disseram porque este interlocutor que vos fala, nada sabia do Toré . Ao mesmo tempo, realizavam em seus discursos fugas explicativas e insistiam na necessidade de uma compreensão imersiva do fenômeno, ao que foi possível alcançar algum nível de bimusicalidade. Agora, me distanciado da convivência em campo, o desafio é traduzir uma experiência percebida intensamente pelo corpo, insuflada de sentidos, coabitada, em uma cognição musical que já não é a mesma da partida. Sabendo, fenomenologicamente, que à luz do ser, o fenômeno nunca se esgota.

4.1. Estrutura Musical do Toré Kariri-Xocó

A) Sons, Letras e Sentido:

Certa feita, perguntei ao Pajé como eles identificavam cada Toré, já que tradicionalmente não havia título. Ele respondeu: “*O título é Ôlê rê, Ôla rá*”, o que corresponde às articulações fonemáticas presentes no canto de abertura deste Toré. O estudo do Toré Kariri-Xocó sugere uma necessidade de se investigar melhor as relações entre fonemas e significação. Está em jogo uma variação de articulação fonética que se realiza de um plano *pré-verbal* ou *pára-verbal* até um plano verbal (aquilo que conhecemos tradicionalmente como letra de música). Conceitos como canto, melodia, letra, embora alguns de nossos interlocutores os conheçam, não podem ser tomados no mesmo sentido do que se convencionou chamar de *canção*. Em alguns momentos, o *canto* indígena desempenha um sentido de busca de uma imagem acústica que reflita o poder mágico no *ato de entoação*.

No Toré, a interdependência entre melodia e fonética é constitutiva e indissociável. Uma análise musicológica tradicional do estilo em três dimensões (pequenas, médias e grandes), como proposta por La Rue⁶⁸ (1989), toma o *motivo* como a menor parte constitutiva e se baseia numa “assemântica” dos sons musicais (sem letra).

Apresento uma proposta analítica que leva em conta a *unidade fonemática* e o *motivo*, este não como fórmula a ser desenvolvida extensivamente, mas como elemento *não hierarquizado* que atravessa o diálogo entre as vozes e o conteúdo textual e pré-textual.

Cada conjunto consoante e vogal incidente no desenho melódico implica uma marca daquele Toré, um reflexo do estilo do Toré Kariri-Xocó e, finalmente, um poder mágico entoadado. Assim, os Kariri-Xocó distinguem seu Toré do de outros grupos pelo fato, por exemplo, de *puxarem* mais de certa consoante ou vogal, ou seja, o reconhecem pelo seu *sotaque*. Lyμπο diz que o Toré dos Kiriri de Mirandela é fácil de reconhecer porque “*puxa muito pelo A*”.

⁶⁸ Pequenas dimensões: motivo, semi-frase, frase; Dimensões médias: período, parágrafo, secção, parte; Grandes dimensões: movimento, obra, grupo de obras (La Rue 1989, 5).

Segundo Mata, “os Kariri-Xocó, em sua luta para reforçar a indianidade grupal, lamentam hoje haver esquecido quase todo seu ‘idioma’ ou ‘sotaque’, como também se referem à língua de seus ancestrais” (1989, 28). Há tentativas de resgate de alguns termos, consultando os mais velhos ou recorrendo à gramática de Mamiani que trata do dialeto kariri *kipéa*. Entretanto, o *sotaque*, com seus fonemas característicos no canto, é o único elemento sonoro de ligação com esta língua ou idioma perdido. Torna-se símbolo de “indianidade” ao mesmo tempo em que representa o poder do Toré, sua força e energia. Nas conversas com os Kariri-Xocó, percebi então que o *Hêa Hêyô* é plurisignificante. Não é uma mera vocalização, mas aparece para o grupo que o faz, pleno de significado, em termos fenomenológicos. O sonoro e o vocal são assim inseparáveis para o sentido do Toré.

Assim, é intrigante o fato do termo êmico utilizado para o contorno rítmico-melódico-fonético ser *consoante*. Os Kiriri, bem como várias outras etnias, chamam a cada canto de *toante*. Seria uma derivação ou troca fonemática? De qualquer modo, *consoante* cai perfeitamente, pois, na definição dos Kariri-Xocó se refere tanto às alturas como a articulação e timbre. Quando se diz “*vou tirar noutra consoante*” trata-se de uma busca de uma estrutura rítmica-articular encaixada com os melismas melódicos, onde o *sotaque* (estilo de cantar indígena) deve fazer-se ouvir. Os fonemas e as palavras vêm a serviço do sentido total. A mudança de uma estrutura de canto para outro, de uma língua para outra, faz mudar a consoante, o que dificulta a diferenciação entre um Toré e outro. O que subjaz ao esforço de entendimento desta pesquisa é perceber que não é exclusivamente a melodia ou o texto o que definem essas fronteiras. Por trás de uma consoante há sempre um subtexto, um sentido subjetivado pelo canto, pela intenção do entoador e pelo universo mágico-simbólico do Toré⁶⁹.

Os Torés, no que diz respeito ao seu conteúdo verbo-textual, podem ser cantados:

⁶⁹ Magalhães analisa um fenômeno de sentido subjacente no canto Kiriri quando o “idioma” passa a substituir o Português nas cantigas do Toré: “O texto original continua sendo ouvido internamente por aqueles que conheciam as cantigas, mas agora é quase impossível relacioná-las com os encantados que estão sendo cultuados durante a cerimônia” (1999, 5).

⇒ em português – às vezes inserem termos em Tupi⁷⁰ ou em dialeto kariri, referindo-se a objetos, personagens e conceitos preservados pela cultura kariri-xocó do contato com outras etnias;

⇒ na língua kariri - os Kariri-Xocó estão em processo de “resgate” e aprendizado do que consideram sua língua nativa, “perdida” no processo de colonização de seus povos. Dessa forma, alguns cantos que tradicionalmente eram cantados em português ou não tinham letra passaram também a ter uma versão na língua (ou dialeto) kariri. Magalhães (1998) observa esse mesmo movimento entre os Kiriri de Mirandela, com a aquisição de alguns léxicos, com pouca fluência, do que eles chamam de idioma. Segundo o autor, “a impressão geral que se tem do “idioma” é que o estilo tem precedência sobre o conteúdo que, embora incompreensível para a maioria dos índios, é tacitamente aceito por estar associado aos ancestrais e aos encantados” (Magalhães 1999, 5).

Atualmente, principalmente através do Toré e do trabalho de educação indígena diferenciada, a gramática de Mamiani da língua Kariri vem sendo estudada por alguns índios, mas ainda de modo insipiente e descontínuo. Certos léxicos aparecem tanto nas letras dos Torés, quanto na designação de artefatos, símbolos e comportamentos da cultura destes índios.

⇒ no “sotaque ancestral”⁷¹ – neste caso não se trata de uma letra no sentido da linguagem designativa; há a presença de fonemas articulados e ataques vocais que, nos dizeres dos puxadores de toré, formam o *sotaque indígena*. Trata-se do Hêa Hêya, Hô, Yô, Há, etc., que podem ser considerados como a *sonoro-fonética indígena*, marca de identificação de cada Toré e do que eles atribuem como seu estilo de canto indígena. Esses fonemas sofrem variação articulatória a depender do sentido que se queira dar, uma linguagem que os mais velhos dominam e que a pronúncia destes sons confirma, segundo meus interlocutores, a força e proteção que o Toré carrega.

⁷⁰ Segundo Reesink, em consequência do processo histórico de aldeamento, há “uma tendência mais marcada de aceitação de palavras Tupi, ou suas corruptelas, prevalecendo sobre denominações nativas: *Toré*, *Ouricuri* e *Jurema* também derivam desta língua” (2006, 82).

⁷¹ Embora haja referência de outros autores que pesquisaram Torés de outras etnias, à designação “idioma” (cf. Herbetta 2006), optei pelo termo *sotaque*, embora mantenha a perspectiva de se tratar de uma característica idiomática musical, no sentido mais geral do termo. O *sotaque* engloba também características estilísticas vocálico-musicais. Uso preferencialmente para distinguir da outra categoria êmica – “Toré na língua”.

⇒ de forma híbrida – misturam as três categorias. Algumas vezes o canto em sua melodia é feito inteiro em português, e depois inteiro “na língua”, e nesta transposição há uma pequena adaptação de *consoante*. Outras vezes, a consoante é dividida numa estrutura bipartida de período: em português ou na língua Kariri se faz a primeira parte do período (pergunta) enquanto a segunda parte (resposta) é feita no sotaque. Ou então, como informou Lymbo, o sotaque pode vir para dar força e confirmação ao que a letra apregoou: “*O Hêa Hêyô é o complemento ao canto [...] ele dá o sentido da inspiração*”

O termo *híbrido* foi escolhido propositalmente para significar tanto a mistura das três categorias anteriores em formas diversas, como o processo de mudança musical que vem transmutando algumas cantigas regionais em Torés, com a inserção do *sotaque*, bem como a tradução de alguns Torés em português para a língua Kariri.

Dentro da tradição cultural da região, o Toré tem a liberdade de ir ganhando novos versos improvisados em português. Muitos desses versos seguem uma estrutura regular de métrica e rima, como no exemplo abaixo cantado por Dona Chica, de sete sílabas e rima intercalada.

Valei-me Deus que eu não posso (7)
Cantar como eu já cantei (7)
Bebi água de três fontes (7)
Todo meu canto mudei (7)

B) As Vozes

As vozes do canto de Toré kariri-xocó sofrem influência do contingente numérico de índios disponíveis nas apresentações dos grupos de Toré. Normalmente são dois homens que “tiram” o toré, considerados mestres de Toré. Eles podem combinar ou “deixar a inspiração” decidir qual canto será tirado. Tentam “casar” as vozes, de acordo com a tessitura de cada cantor. Dessa forma, não há uma altura definida para puxar o canto. Pode se observar em muitas ocasiões a mudança da altura de referência para uma melhor adequação com o timbre e extensão de cada cantor, também visando uma melhor expressão para o sentido dado a cada Toré em determinado contexto. O resto do grupo “responde” aos tiradores em coro de dois, três e até quatro vozes, neste último caso quando há presença de vozes femininas, podendo então ultrapassar o âmbito de uma oitava.

A maior parte dos grupos que vêm a Salvador e a própria população flutuante da Thá-Fene, sustentam o canto geralmente com vozes masculinas, embora não haja nenhum interdito explícito às mulheres “tirarem Torés”. Em parte isso se dá por uma divisão de tarefas por gêneros: quando só tem um carro pra levá-los, os homens se organizam em grupo de quatro ou cinco componentes⁷² e as mulheres ficam em casa cuidando dos afazeres domésticos e das crianças. Quando é logisticamente possível, homens, mulheres e crianças participam das apresentações de Toré. Entretanto, em muitas ocasiões em que observei as performances das mulheres da Thá-Fene, questionei o fato de quase não escutá-las: “*a gente só responde*” diz Cau. Retruquei: “*Sim... mas sua prima lá na aldeia, quando canta, todo mundo escuta a voz dela*”. “*É porque ela foi criada mais solta, acostumada a fazer isso junto com a família*”. Justificativa que me fez pensar sobre a subjetividade feminina na cultura kariri-xocó, onde é comum assumir uma posição de retraimento ou timidez, enquanto os homens exercem a liderança, o que se intensifica na vinda para a cidade. Além disso, como já levantei, talvez haja algum tabu mítico que se perpetue, desencorajando as mulheres de tomarem uma posição mais ativa no ritual, hipótese que não se pode esclarecer na pesquisa.

São comuns intervalos de terças entre as duas vozes principais. Pode se inverter uma das vozes do intervalo ou oitavar outra voz, principalmente com a presença de vozes femininas. Alguns informantes fazem a relação dessa técnica de cantar com o rojão. Zé Daianã faz o seguinte depoimento sobre as vozes do Toré, no DVD que gravei: “*Eu acho que é a mesma coisa do sertanejo, né? Eu mesmo minha parte ... pra cantar minha musica eu quero cantar num ritmo sertanejo [refere-se aqui às duplas sertanejas] que é a voz que eu entendo que é de Toré*”. Outros índios, assistindo ao DVD, discordam, dizendo ser bem diferente da música rotulada como sertaneja. De fato, no Toré não só existem intervalos de terças e o modo de emissão e casamento dessas vozes me parece distinto.

Outra característica importante das vozes está na emissão, pelos índios que fazem coro respondendo aos tiradores, de gritos, assovios, ataques vocais e imitações de sons da natureza ou de animais. As vozes em sotaque, os gritos, ataques vocais e imitações

⁷² Quatro pessoas é o número mínimo para sustentar um Toré nas suas características vocais. Há referências, coletadas em campo, a danças de Torés ritualísticas que utilizam múltiplos de quatro, geralmente doze.

de sons de animais são características descritas em cantos indígenas de outras regiões do país. Seeger (1980) relata gritos e imitações de animais entre os Suya⁷³. A força do animal e inspiração do movimento é incorporada no canto e no texto.

Entre os Kariri-Xocó, aqueles que não têm muita especialização em entoar outras vozes, tendem a seguir em uníssono a maioria e também emitem gritos e outras vocalizações. Estas servem para completar a sonoridade do Toré, confirmando seu sentido ou “empolgando” os demais participantes.

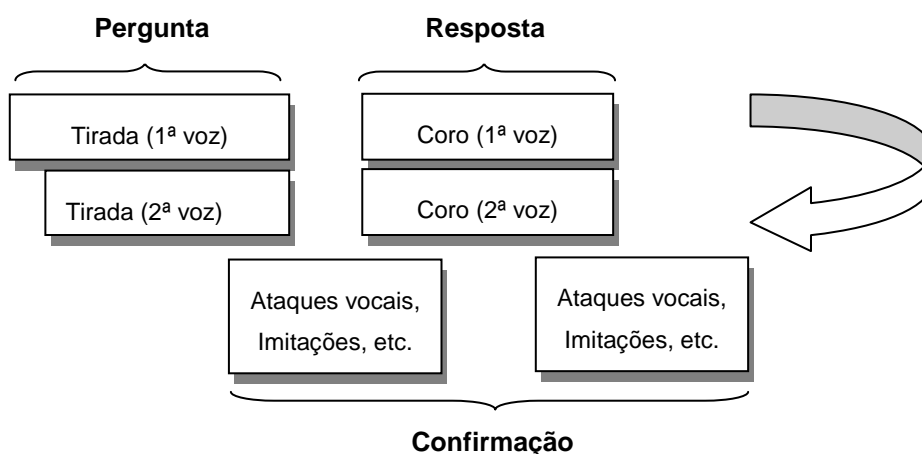


Fig. 2

Esquematizo acima (*fig. 2*) a estrutura básica das vozes, que seguem um padrão de repetição da pergunta e resposta, em espiral, o que quer dizer que a cada repetição algo vai se modificando nos elementos sonoro-musicais. As vozes que confirmam o canto de diversas maneiras são um exemplo da ideia de que uma espiral não se repete completamente.

⁷³ As canções Suya são divididas em *akia* (cantos gritados) e *ngére* (cantos em uníssono). As *akia* são cantadas individualmente, mas por várias pessoas simultaneamente, em um registro agudo. Os *ngére* são executados coletivamente em um registro baixo e homogêneo (Seeger 1980).

C) A Estrutura Rítmica

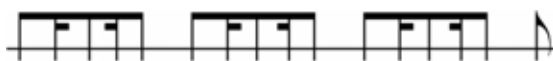
“O Maracá é que marca o passo da dança. Se ele [o tirador] errar a cabeça, todo mundo erra o pé. Quando é pra pisar ligeiro, o maracá é que marca o passo” (Ué).

A pisada e o maracá são responsáveis pelo pulso e acentuação que delimitam tanto o canto como a dança e, por mais este motivo, indissociáveis. Esta estrutura segue um padrão *isorrítmico*, que algumas vezes parece sugerir um tempo forte e outro fraco no pulso marcado pelo maracá, podendo sofrer subdivisões, acelerações e desacelerações, mudanças de intensidade e acentuação e, em alguns cantos específicos, a presença de outras células rítmicas na composição pisada-maracá, algumas delas derivadas de modelos tradicionais da região nordeste do país.

Os Kariri-Xocó simbolizam o maracá como o “coração” que faz pulsar o coletivo. A presença de seu toque e timbre característico define a sonoridade do Toré. Segundo Eberu, “*o maracá é que faz a mudança*”, ou seja, algumas vezes eles podem pegar cantos de rojão como “*Óia a onça*” e transformar em “Toré de brincadeira” através do maracá que impõe uma marcação diferenciada e maior dinâmica rítmica. Eberu compara que o canto do Toré e o Rojão têm algumas semelhanças, como o canto em parelha e a maneira de “*casar*” as vozes.

Normalmente, o primeiro tirador, aquele que “*puxa*” o canto, também é quem define a pulsação inicial tocando o maracá, acompanhado pelo maracá de seu parceiro e logo depois pelos outros do grupo. Não há um limite para o número de maracás. A percepção rítmica é influenciada pelo diálogo entre maracás, pisadas, canto e gritos. Muitas vezes o grito entra no contratempo da pisada ou deslocado, fazendo com que o ritmo se acelere, a depender da intensidade e acentuação. Essa mudança se incorpora assim que o maracá define o novo pulso.

A pisada se faz alternando os pés, coincidindo o pulso com o do maracá, mas podendo sofrer algumas variações de acentuação e intensidade ou, como no Toré que chama “*as camanda bonita é do Juremá*”, promover um desenho rítmico de reposta à melodia (*ver Ex. 2*).



Ex. 2

Também o canto, na sua estrutura pergunta-resposta, promove deslocamentos rítmicos em acentuações ou antecipações, o que faz diversificar o padrão. Os ataques vocais “complementam a letra”, ajudando nesta dinâmica. Veja no exemplo abaixo quatro tipos de respostas diferentes para o “*passarinho tá... tá chamando*”.

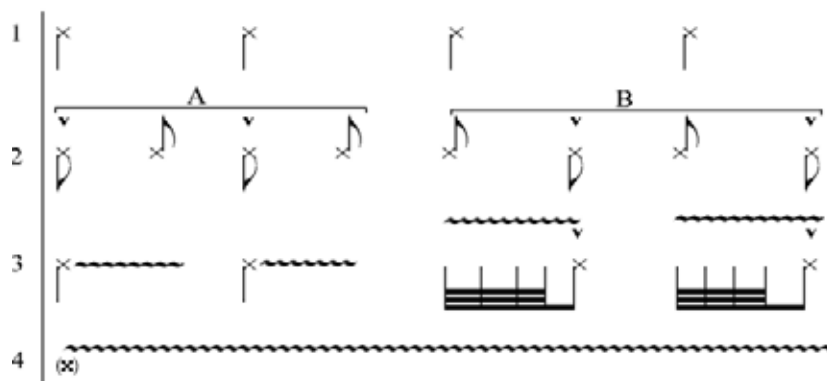


Ex. 3

Isso também pode ser encarado como uma espécie de provocação ou estimulação no jogar, brincar musical.

Pela sua característica sonora, o *toque* do maracá marcando o pulso (ver Ex. 4) pode dar a impressão de uma subdivisão em colcheia, quando do movimento de “puxada” do instrumento. Em alguns momentos, esta subdivisão em colcheia é mais marcada (Ex. 4 - linha 2). Não dá para afirmar categoricamente (ver discussão na bula analítica) que exista intencionalmente um tempo forte e outro fraco, embora a característica técnica da performance do instrumento naturalmente traga essa resultante. Também este “tempo forte” pode se deslocar (Ex. 4 - 2B) resultando em contratempo, o que vem da variação do estilo de tocar o maracá, ou como uma liberdade expressiva do *tocador*.

toques de maracá



Ex. 4

A técnica básica de tocar o instrumento implica um movimento de subida e descida, que segue uma trajetória semicircular. Os maracás também podem ser chocalhados rapidamente formando uma estrutura *aproximada* ao que está representado em 3 por um grupo de 4 fusas e 1 semicolcheia. A *linha 4* representa um chocalhar prolongado de duração indeterminada, que acontece normalmente abrindo e finalizando determinado canto de Toré, ou em momentos que marcam a mudança do padrão rítmico (aceleração) e melódico. É seguido normalmente por assovios, ataques vocais e outras vocalizações.

D) Estrutura Sequencial

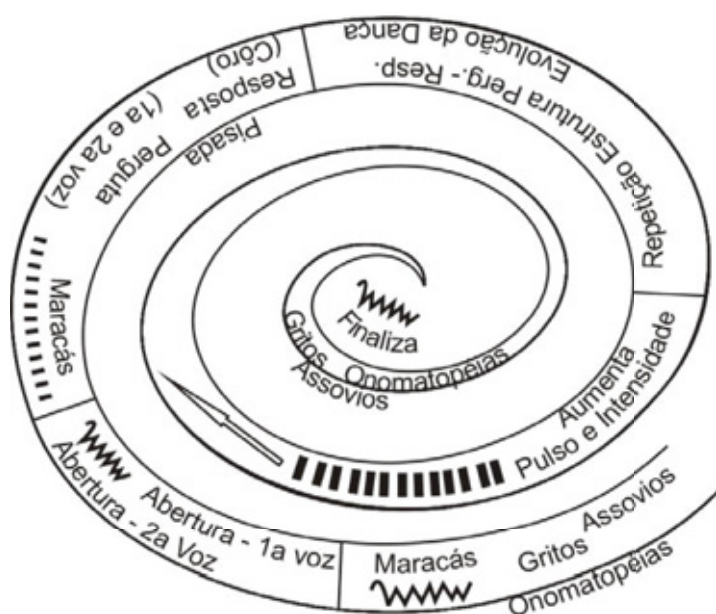


Fig. 3

A sequência do canto do Toré segue geralmente a mesma estrutura (fig.3), embora possa variar no seu desenvolvimento e extensão temporal. 1) Inicia-se o Toré com os tiradores chocalhando continuamente os maracás e assoviando⁷⁴. Em resposta, outros

⁷⁴ Há culturas indígenas nordestinas, que, ao invés do assovio, utilizam apitos (Kiriri) ou gaitas para chamar os *Encantados*. Entre os Kiriri, dentre outras etnias, os encantados são seres que representam os antepassados que ao invés de morrerem, se encantaram (Magalhães 1994).

membros do grupo podem fazer suas vocalizações e imitações; 2) Os tiradores começam a *entoação de abertura* ou canto introdutório, e a marcar o ritmo com os maracás⁷⁵; 3) A marcação dos maracás dá o ritmo para a pisada e a dança do Toré, os tiradores entoam a “pergunta” ao passo que as outras vozes “respondem”; 4) Isto vai se repetindo por muitas vezes, mudando acentuações, dinâmicas e intensidades ao longo da evolução da dança; 5) Normalmente perto de acabar, o ritmo pode sofrer uma aceleração acentuada; 6) Os tiradores terminam o canto de Toré, chocalhando a maracá e deixando ressoar o intervalo harmônico formado por suas vozes. Este momento pode ser seguido de outras vocalizações feitas pelo grupo.

Em termos tanto rítmicos como melódicos e textuais, a estrutura formal segue um padrão pergunta-resposta. Segundo meus interlocutores, tudo deve ser visto como um diálogo entre o índio, *seu ser*, seus irmãos, seus ancestrais e a natureza. Se, quando se grita, o vento sopra forte, mais intenso ainda será o próximo grito confirmando a resposta. Assim também se opera com o *sotaque*, que em si mesmo se baseia em ataques vocais, articulações e acentuações.

Dessa maneira a pergunta e a resposta nem sempre vão coincidir, na análise que faço, com a melodia do que se convencionou chamar tradicionalmente de temas, períodos, frases, semifrases⁷⁶. No Toré, sua estrutura sintética relativiza essas grandezas. A abertura pode parecer outra melodia ou ter algumas de suas “células motivicas” repetidas no “diálogo” de pergunta-resposta.

Numa sequencia de Toré, há geralmente certa quantidade de cantos que são utilizados para “abrir” o ritual; depois variam em quantidade e tipos os que se seguem; e normalmente, para “fechar” o ritual de Toré, observei normalmente duas opções de canto (*Vamos embora* – em português e *Boroy Wyró* – na língua).

⁷⁵ Às vezes esperam as vozes “se encaixarem” até começar a marcar o ritmo com o maracá. Outras vezes, o tirador puxa o canto introdutório já fazendo a marcação com o maracá do pulso. Cada canto de abertura tem um determinado padrão de repetição e depois segue uma estrutura mais livre de pergunta-resposta entre tiradores e coro.

⁷⁶ Não enfatizei aqui a idéia de motivo determinante tal como na teoria composicional tradicional de Schoenberg (1993), para pensar a estrutura de movimentação melódica. Tampouco, faço uma distinção entre frase e semifrase.

E) Organologia

Maracá - tem uma construção simples. Normalmente é feito de cabaça (fruto do cabaceiro amargoso: *Lagenaria vulgaris*), coité (ou cuité; fruto do cuitezeiro: *Crescentia cujete*) ou coco de diversos tamanhos, cada um preso a um pau de madeira maciça roliça, com um comprimento de aproximadamente doze a quinze centímetros.

Nos Kariri-Xocó não é comum o maracá feito de coco, o que ocorre em outras culturas indígenas. As cabaças são raspadas por dentro e colocadas sementes de tipos variados. A depender do tamanho da cabaça e da quantidade de sementes colocadas, o maracá produz um timbre diferente, que normalmente os índios classificam como mais “baixo” (grave) ou mais “alto” (agudo) e também como mais “cheio” ou mais “seco”.



Foto 12 - Maracás (Thá-Fene)

São lixadas por fora, manualmente ou com o auxílio de uma lixadeira elétrica. Então recebem uma pintura com pirógrafo, normalmente inscrições dos grafismos Kariri, o

que aparece também na pintura corporal. Alguns construtores passam verniz ou cola de madeira para dar acabamento. Também é comum se amarrar um cordão na ponta do cabo que serve para segurar o maracá quando não se estiver tocando ou para pendurá-lo na parede.

Búzios – são dois tubos de bambu ou taquara que têm um tipo de embocadura similar ao trompete. O tamanho dos dois é de mais ou menos um metro e cinquenta centímetros, mas o seu formato, aliado à emissão sonora do tocador, produz sons de altura diferentes: o mais grave representa o masculino, e o mais agudo o feminino. Na construção deste instrumento utiliza-se “*de um pau que vá quebrando seus nós internos deixando a cavidade toda livre*” – segundo Zé Pantera, que faz parte de outro grupo de Toré que visita Salvador. Lyombo se refere a Zé Pantera como um “conhecedor” da técnica de construção desse instrumento. “*Tem que saber escolher a taquara senão racha depois*”, diz Lyombo. Como construído pelos Kariri-Xocó, podemos classificar os Búzios, pela característica de sua embocadura, como da família dos trompetes. Em relação aos Búzios Fulni-ô, alguns autores relatam a confecção de uma palheta (Nascimento, R. 1998, 120-121) ou a colocação de uma flauta tipo pífano na sua cavidade interna (Pinto *apud* Mata 1989).

F) Emissão e Impostação Vocal

A emissão vocal dos cantadores de Toré tem algumas características que enumero:

⇒ Uso normalmente da tessitura vocal natural, embora, também brinquem com o falsete, imitando outros índios ou querendo demonstrar alcances diferentes de vozes;

⇒ Há a presença de sons guturais e efeitos produzidos pela laringe, principalmente golpes na glote, fricções

⇒ Nos índios mais jovens percebi que muitos não utilizam do apoio diafragmático, tendendo à rouquidão por um uso forçado e prolongado da “garganta”⁷⁷. Em outros momentos, observei golpes diafragmáticos e ataques rápidos do mais intenso

⁷⁷ Esta rouquidão aparece na fala no dia seguinte, após uma noite cantando Toré. Durante a execução do Toré, a resistência vocal é impressionante.

para uma intensidade média, para “encaixar” as alturas tonais, nestes casos com apoio diafragmático. Não obtive, portanto, nenhum dado conclusivo sobre este aspecto técnico-vocal.

⇒ O “som anasalado” é presente, como afirmam alguns autores a respeito do canto indígena, entretanto, não faz sentido tratar isso separado do contexto regional sertanejo que este grupo está inserido. Romério Nascimento, analisando os cantos Fulni-ô, discorre que o anasalado seja uma característica musical indígena transmitida a outras culturas nordestinas, presente, por exemplo, no canto de aboio (1998, 17). Martins (1990) dizia isto fazer parte da cultura sertaneja. E, finalmente, Mário de Andrade (1972) afirmava que o canto nasal seria fisiologicamente brasileiro (resultante da mistura de raças), um fator distintivo da música nacional. O que percebi nos Kariri-Xocó é que a emissão nasal no canto não é ostensiva e varia de pessoa para pessoa.

Talvez o mais importante a destacar seja o vigor, a resistência e a projeção destas vozes, que conseguem se fazer ouvir num grupo de trinta, quarenta pessoas, além de se manterem em exercício pleno mesmo que se passe doze horas cantando.

G) Movimentação e Desempenho



Foto 13 - As camanda bonita é do Juremá... (vivência na Thá-Fene)

Dançado em círculo, os homens mais ao centro e as mulheres na periferia, ou os homens numa determinada parte do círculo, podem formar dois círculos em alguns momentos, ou também filas que seguem as evoluções puxadas pelos dois tiradores. Às vezes, de braços dados, dois a dois ou até três, realizam evoluções aos pares. Alguns Torés têm suas danças específicas, como o “*Passarinho tá chamando*”, “*As camanda bonita é do Jurumbá*” (fechando círculo de mãos dadas e pisando no centro – *ver foto 13*) ou o próprio Toré de Búzios.

A interação constante dos membros do grupo é uma característica marcante do Toré, decisiva na performance musical. Jogos com o corpo, estímulos e ataques vocais, pulos, gritos, servem como “chamados” para que todos se animem a dançar e cantar.

I) Toré de Búzios

Embora não seja objeto central desta pesquisa, este tipo de Toré tem sido apresentado amplamente pelo grupo da Thá-Fene, o qual atribui sua origem ao povo Fulni-ô. Na cultura Fulni-ô, o próprio nome Toré ou *Tolê* (em *yathê*) designa o ritual sagrado onde o par de Búzios é tocado por dois homens, que dançam ao lado de duas mulheres que seguram nos seus braços. Segundo alguns informantes, no contato com a cultura karirixocó, os Fulni-ô assimilaram o Toré destes últimos, começaram a traduzir as letras para o Yathê e designaram esta forma como *cafurna*, diferenciando do seu Toré (Búzios).

De maneira oposta, os Kariri-Xocó assimilaram o Toré Fulni-ô, que passaram a designar como Toré de Búzios (referência ao instrumento), mas fazem questão de frisar que a maneira de dançar e praticar esse Toré segue a “forma kariri”. Aqui designado *Toré de Búzios Kariri-Xocó*, pode-se levantar algumas hipóteses relacionadas a sua relativa frequência nas apresentações do grupo da reserva Thá-Fene e outros grupos Kariri-Xocó que vêm a Salvador, posto que os Fulni-ô que aqui estiveram não mostraram este Toré.

Em parte, a reserva Thá-Fene também se identifica como composta pela etnia Fulni-ô, principalmente pela presença de Wakay e seus descendentes, além de alguns parentes e amigos que aparecem e até se hospedam durante um tempo. Por outro lado, este tipo de Toré fazer parte do repertório de apresentações traz como vantagem ter algo “original” no repertório indígena. Neste momento, por exemplo, não há a interação direta

do público, mas a sonoridade diferente destes instrumentos e a maneira de tocá-los atraem a atenção de todos. Mata (1989) fala se tratar do cartão de visita dos Kariri-Xocó, com o que concordo.

Pela característica de sua afinação, sistema de embocadura, dança e ritualística, o Toré de Búzios Kariri-Xocó se diferencia do Tolê Fulni-ô. Apesar dos índios mais velhos reconhecerem a origem, para alguns índios mais novos este Toré de Búzios sempre foi Kariri. De fato as apropriações significam assimilação, adaptação e sentido de pertença, o que, em última instância torna o Toré assimilado um outro Toré. Ketsan explica: “*alguns velhos não conversam, então muitos ficam sem saber a origem*”.

Segundo o depoimento de Tiarajú e de outros índios, o par de Búzios “*representa o masculino e o feminino*”. Duas mulheres acompanham lado a lado os dois homens que sopram os Búzios, como que simbolizando a essência deste casamento, mas “*só os homens podem tocar*”, diz Tiarajú. Uma explicação semelhante se encontra no trabalho etnográfico de Estevão Pinto (1956). Este fato encontra ressonância com a existência, na etnologia das terras baixas da América do Sul, de “um conjunto de ritos chamado de ‘complexo das flautas sagradas’, que envolve cerimônias executadas exclusivamente por homens utilizando instrumentos musicais de sopro, cuja visão é interdita às mulheres” (Piedade 2006, 37).

Siqueira, entretanto, relata na cultura dos grupos indígenas de Rodelas, o pífano (modificação do instrumento de sopro *toré*) como caso especial, “porque sendo instrumento transversal ao corpo, não estava vedado ao conhecimento das mulheres e crianças. A flauta vertical, esta sim, era simbólica da masculinidade, e, como tal, escondida, como ensinara o deus *Poditã*” (1978, 149). A flauta vertical assume aí um poder simbólico fálico, que estrutura algumas sociedades indígenas⁷⁸. O canto de Toré associado ao Búzios tem um andamento mais lento, e a esta característica musical alguns de meus interlocutores da Thá-Fene atribuem um caráter sagrado.

⁷⁸ Como sugere Clastres em *O Arco e o Cesto*, “esse tabu sobre o contato físico com as insígnias mais evidentes do sexo oposto permite evitar assim toda transgressão da ordem sócio-sexual que regulamenta a vida do grupo” (2007, 124).

4.2. “Nós não Planeja Nada”: Unicidade da Música

*“música é uma coisa difícil de conversar, pois todas as sociedades do mundo se referem a ela usando metáfora”.
(Anthony Seeger)*

O primeiro ponto a ser discutido é, mais do que o conceito de música, a ideia do que seja música.

Uma das principais contribuições da etnomusicologia ao campo da *Musikwissenschaft* foi o postulado de que não existe um conceito universal para música. As definições de música variam de cultura para cultura, a depender de seus usos e funções e as interligações com outros sistemas culturais (Merriam 1964), além das possibilidades semânticas da língua falada em cada localidade. A despeito das necessidades acadêmicas, ninguém precisa conceituar ou classificar música para fazer música. Entretanto, a performance musical é intrinsecamente influenciado pela ideia do que estamos fazendo quando fazemos música, o que Merriam trata como a interseção entre comportamento musical e comportamento verbal.

Os Kariri-Xocó acreditam que quando estão fazendo o Toré estão operando um contato com a espiritualidade ancestral, com a Origem. Entre o Toré secreto e o Toré apresentado aos não índios, não há uma divisão rígida entre sagrado e profano, mas sim uma certa mudança de grau e da qualidade deste contato com a ancestralidade. Pode se afirmar que todos os dois Torés são, no seu discurso e ritualística, tratados como sagrados. Constituem facetas possíveis de um *continuum* do que é mais próximo da Origem, do território sagrado, ao que se desterritorializa, podendo ser apresentado ao outro. A ideia de ligação com a Origem e a ideia do poder da música do Toré são norteadoras do fazer Toré. Assim, quando se chama pessoas não indígenas para participar do Toré, o convite não é feito para que estas afinem as vozes ou sigam os passos corretos. Ao contrário, eles pedem para que escutemos o “momento”, o que a natureza tem a dizer, o que cada Toré, na sua intenção, pode revelar.

Se for uma fogueira de aniversário, um encontro multirreligioso, uma celebração do Dia do Índio, um tratamento espiritual, etc., cada intenção inicial vem a ser guiada por uma intuição do momento, daquela conjuntura grupal, o que vai definir a forma do Toré. Fazendo uma analogia, é comum entre os membros do grupo da reserva Thá-

Fene, observar as formas e cores que a fogueira produz. A fogueira funciona como uma espécie de oráculo daquele encontro. Chama-se também de “fogueira” cada vivência promovida por estes índios, um agenciamento oferecido ao público como forma de entrar em contato com planos que transcendem a experiência comum. O ato de acender uma fogueira pode seguir uma determinação cerimonial pré-determinada, mas a sua forma é inusitada, e é este acontecimento inusitado que define o sentido ritualístico. Zé (Daianã) relata: *“Por mais que o cara escolha, chega um [Toré] que não tá nem no pensamento [...] ‘- É esse’ ”*. Por trás dessa aparição-inspiração há um mistério: *“Não é brincadeira não”* – complementa Zé, enfatizando a força inexplicável que tem um Toré.

Assim, cada Toré tem sua forma, sua duração, seu colorido diferenciado. E é essa ideia transcendental que vai tomando corpo ao passo que define a incorporação do toré, ou seja: a direção da performance dos seus membros.

Num evento de Toré ligado ao Dia dos Tambores pela Paz, Piuí, neto do cacique, relata: *“Pelo movimento o cara sabe qual é o Toré que tem que tirar... se o povo tá alegre... aí a pessoa vai naquele sistema que a pessoa tá alegre... vamos tirar esse daqui pra dar certo, pra dançar mais, pra puxar mais .. quando você vê aquele ritmo puxado de Toré é pra dançar mais... a gente tem que passar nossa alegria pra eles também”*. A finalidade essencialmente está na direção de se fortalecer, de se sentir melhor do que antes, de trazer alegria para vida. O índio sabe que quando estão dançando, lidam com “energias” muito fortes, que se fazem representar no Toré através da consciência indígena.

Este estado de humor, tanto dos Kariri-Xocó quanto dos não índios, essa leitura do que geralmente é invisível ao não índio, do plano espiritual, será então determinante da performance do Toré. Isto se diferencia do conceito tradicional ocidental de performance musical, como tendo seus parâmetros pré-definidos, havendo pequenas variações de acordo com o contexto e o “estado de espírito”. Cada Toré, ao contrário, prima na sua ideia e execução por ser um ritual musical único, não reproduzível, acontecimental. Talvez uma das explicações mais recorrentes por parte dos meus interlocutores seja: *“Toré é de momento”*. Em última instância, se difere do mero ato cerimonial ordinário, como uma formatura, um casamento, um baile de debutante, presentes e indexados na cultura ocidental enquanto valor de representação, narrativa e conjunto de procedimentos e comportamentos. O ritual, nesta perspectiva aqui tratada, mais do que uma encenação ou

representação, é a vivência dos fundamentos de um tempo mítico. Vivência essa aberta ao devir, respeitosa às contingências da Natureza.

Pensando na enorme variedade de duração que um Toré pode ter, é útil a noção schenchnneriana de tempo de performance. Segundo o autor, uma performance pode seguir três lógicas temporais: 1) *Event Time* – quando a performance tem uma sequência estipulada e todos os passos dessa sequência devem ser completados, não importando o tempo cronológico gasto para isso; Nos rituais isso acontece quando uma resposta ou uma passagem de estado. Como nas curas xamânicas ou nas danças da chuva 2) *Set Time* – quando um padrão arbitrário de tempo é imposto, não importando que a finalidade tenha sido alcançada. Dá como exemplo o jogo de basquete onde está em questão quanto se produz de pontos em um tempo determinado; 3) *Symbolic Time* – quando a duração da performance representa uma outra lógica temporal diferente do tempo cronológico, como por exemplo no “tempo do sonho” aborígine ou a intenção zen do estar presente no “aqui agora”. Trata-se de um tempo especial, não linear, que escapa à lógica ordinária do trabalho produtivo (Schechner 2003, 8). Neste sentido, é possível dizer que um ritual elimina ou suspende o tempo. O ritual de Toré é normalmente representado no discurso kariri-xocó enquanto *symbolic time* – o tempo mítico ou tempo sagrado - mas no seu contexto urbano ou mesmo na aldeia, pode ser adaptado a outras lógicas. Quando se apresenta no intervalo do horário de aulas de uma escola, terá que se reconfigurar em *set time*, ou se o objetivo é realizar um “trabalho de cura”, passa a operar como *event time*, sem duração previamente determinada para alcançar sua finalidade. O *abrir e fechar o Toré* é a delimitação simbólica dessa temporalidade. A *unicidade* está ligada a ideia de que o tempo de fazer o Toré muitas vezes foge à lógica da programação ou da reprodutibilidade e assim vem sendo negociado no espaço urbano.

Presenciei momentos em que fogueiras foram acesas com a intenção de fazer um Toré e este não foi realizado, e outros em que havia um impedimento inicial para o Toré, que acabou acontecendo. Também é importante dizer que, analogicamente aos comentários que fazemos sobre a performance de uma orquestra sinfônica, falando da emoção do maestro, da técnica e vigor do violinista, da harmonia do grupo, é comum a estes índios analisarem aspectos da forma do Toré ocorrido, interpretando seu sentido para além do sentido musical. Pois o Toré, a xanduca, a fogueira, a Origem compõem símbolos

do que eles narram como poder que o índio tem de enxergar outros planos, invisíveis ao olhar comum.

4.3. “O Sotaque que Nós Temos” : Práxis e Sistema Musical.

Em se tratando de povos indígenas do nordeste, onde a história de contatos se dá desde o período de colonização, é difícil afirmar a existência de um sistema musical totalmente distinto da tradição ocidental. O que parece mais razoável é preconizar a coexistência de estruturas que ora se aproximam do sistema tonal, ora do modalismo nordestino e ora fogem destes padrões, havendo uma sonoridade distinta, difícil de classificar, particularmente percebida no canto dos mais velhos, ao que eles dão o nome de *sotaque*. Muitos dos contornos melódicos dos cantos de toré se assemelham a estilos do cancionário nordestino e alguns mais específicos desta região interiorana dos estados Pernambuco, Alagoas e Sergipe, onde há uma forte influência do canto de rojão (canto de mutirão).

Não seria difícil imaginar a importância do rojão para esta população indígena que tem passado por muitas gerações, trabalhando duro nas plantações de arroz. Este tipo de trabalho enfileirado feito por uma série de duplas compõe a configuração musical (Beuadet *apud* Bastos 1999) do rojão. O conceito beuadetiano de configurações musicais “é aqui colocado como sendo de ordem intermediária, entre os conceitos de tipo musical e de sistema musical. Ele objetiva a clarificação dos componentes músico-sensíveis dos fatos sociais, assim como dos componentes sociais dos fatos musicais” (Bastos 1999, 127-128).

Assim a musicalidade do rojão comunica algo dessa configuração social, onde está marcada fortemente a presença das vozes coletivas que se sustentam. Como também estão marcadas as vozes no Toré, agenciadas na mesma forma. Os clássicos conceitos de gênero e estilo dificultam enxergar de uma maneira mais dinâmica estas interpolações, que são propriamente as configurações musicais: aquilo que atravessa, intercomunica, multiplica e, principalmente, transcende o âmbito da estrutura musical. O Toré então é um sistema músico-ritual aberto a estas diversas configurações musicais regionais (e também nacionais), que são como séries incidentes que volta e meia se interpolam e criam novas séries não hierarquizadas (*ver fig. 4*).



Fig. 4

São combinatórias infinitas, mas isso não quer dizer que haja uma hiper permeabilidade. Cada grupamento cultural configura suas disposições de permeabilidade, o que está dentro e o que está fora, assim como configura suas regras de convivência social e ao mesmo tempo incorre em exceções. Dessa forma, o Toré Kariri-Xocó pode formar uma série com o rojão, inclusive permeabilizando seus repertórios, ao mesmo tempo, que pode se desserializar dos Torés de outras etnias, rejeitando certas nuances musicais. Nas séries também se encontram microssistemas de afinação, formas, estilos, motivos para rima, escalas, etc., independentemente de serem conjuntos maiores ou menores, pois operam por combinatórias ou justaposições culturais.

Os limites desta pesquisa não possibilitaram pesquisar extensivamente os contextos de transmissão e difusão das configurações musicais dos cantos em parelha e os mecanismos de ensino-aprendizagem e manutenção destes cantos. Sabendo, inclusive, que o discurso sobre seu conhecimento musical sofre variação entre os índios de acordo com sua especialização no canto e da existência de outras habilidades musicais. Apenas estão reunidos aqui alguns “fragmentos de discurso” que apontam para a existência no grupo estudado de um vocabulário musical e formas de avaliação e classificação musical. Não importa, neste momento de pesquisa, definir tratar-se de algo exclusivo grupo Kariri-Xocó ou então desta região do nordeste. Isto porque, conforme já foi dito, torna-se inócua realizar operações classificatórias separando o que é indígena e o que é nordestino, o que é puro e o que é influência. O conceito de cultura é dinâmico e qualquer discussão

etnomusicológica acerca de demarcação territorial de variáveis culturais é como a fotografia de um rio. Heráclito já alertava não ser possível entrar no mesmo rio duas vezes.

O que chama bastante a atenção nos torés Kariri-Xocó é a riqueza no tratamento em bloco das vozes. Arriscamos dizer tratar-se de um grau alto de especialização que os distingue de outros índios do Nordeste e que têm, como já foi dito, interfaces com a cultura musical do cantar nordestino. Os Kiriri de Mirandela, por exemplo, entoam basicamente em uníssono seus torés. Meus próprios interlocutores fazem essa comparação com Torés de outras etnias, que não têm tantas vozes. Entretanto, pelo foco desta pesquisa estar nos grupos de Toré que se formaram em torno da Thá-Fene, não foi possível investigar se isto se estende enquanto teorização do conhecimento musical a uma parcela maior dos índios da aldeia Kariri-Xocó, ou mesmo a outras populações que pratiquem o rojão.

Um sistema musical trata de um conjunto de regras de referência, algumas conscientes, outras não, que delimitam e norteiam o fazer musical. E neste sentido, o tratamento das vozes assume um lugar central no discurso dos tiradores de Toré. A interpretação dos signos estéticos e estilísticos destes discursos, comparado com o que pude perceber a partir da minha breve iniciação a um universo de bimusicalidade, é matéria prima fundamental para a análise etnomusicológica aqui proposta.

Diz Zé (Daianã), mestre de Toré: “*As vozes têm que ser entoada... se não for entoada não vai dar certo; não vai fechar o Toré*”. “Entoada”, no linguajar nordestino, é sinônimo de afinada (Siqueira 1978). Neste aspecto, os Kariri-Xocó estão falando tanto da qualidade técnica da voz de um determinado cantor, como do *entrosamento* das duplas que se formam para puxar o Toré, as quais devem ter vozes que se complementem e entoem entre si, além do próprio conhecimento musical necessário para se fazer o Toré. Posicionar a voz para que fique entoada com a daqueles que *tiram* ou *puxam* o Toré e a dos *respondedores* requer uma fina percepção auditivo-musical, já que não há apoio melódico ou harmônico de nenhum outro instrumento.

4.4. Bom Cantador e Bom Gritador: Valores e Especializações Musicais

Assim como a pesca e o artesanato, há um reconhecimento das pessoas que

têm um saber musical diferenciado. Nas aldeias algumas famílias, como a de Eberu, por exemplo, parecem ter se especializado muito bem no *canto* “*em pareia*” e reconhecem entre si o valor de seus membros enquanto *entoadores* de vozes fortes e bem afinadas. Quando provocados a cantarem em família, muitas vezes um código de comunicação rápido e eficiente aparece para definir quem fará esta ou aquela voz, ou, intuitivamente, estas vozes rapidamente se encaixam.

A *beleza como valor* aparece apontando para um sentido musical estético, para além do sentido ritualístico religioso, o que não significa necessariamente que um transcenda o outro. Podemos pensar que a música do Toré é compreendida através do conhecimento dos segredos e símbolos internos, ao mesmo tempo em que é possível discursar conhecimento sobre esta música usando categorias cognitivas que tratem da sua estética e estrutura, como já havia dito. Mesmo que a explicação no momento do ritual seja mais mística do que técnica, alguns índios sentem prazer e orgulho de falar de aspectos musicais do Toré, porque dessa forma mostram que *a sua cultura tem conhecimento e eles têm conhecimento da sua cultura*.

Lymbo explica:

“O objetivo é casar as duas vozes que estão cantando... eles escutam os dois para ver quem está fora; quem está fora vai procurar se chegar; eles faz um jeitinho pra poder se completar, as vozes [...] Tem o baixo, o meio, o meioão, que é a meia voz mais cheia, a prima e tem a prima mais alta [aguda] que é o retinto. Não é todo mundo que tem uma prima seca [...] O meioão já enche mais as vozes; ele fica ali equilibrando as vozes. Tem canto que você pega mais alto, tem canto que você faz o meioão para poder casar as vozes [...] A prima seca é que nem esse dedo [mostra o mindinho], você escuta menos mas dificilmente ela esta saindo fora, ela sempre está casando, você não vê aquele canto cheio, muito entoado, mas você vê sempre entoado, ela nunca sai; por isso que é prima seca, porque ela é direta, complementa [...] A outra [cheia] não, ela arrasta um pouco. Como ela enche mais, você escuta melhor [...] aí no acabamento você vê ela completa. Ou ela entoa ou não entoa”

No quadro abaixo, tentei compilar os vocabulários relacionados às qualidades da voz, seja no seu posicionamento em bloco, tessitura, timbre e emissão. Percebe-se que, além da diferença de terminologia, este sistema categorial de cognição musical, provavelmente de influência dos cantos nordestinos, se diferencia do aspecto da tessitura presente na divisão clássica de soprano – contralto – tenor – baixo, porque valoriza uma dinâmica particular de “casamento” entre estas vozes.

		TIMBRE		
		+ Cheia*	← →	+ Seca
A L T U R A	+ Agudo	<i>Retinta</i>		V
	↑	<i>Prima</i>		<i>Prima Seca</i>
	↓	<i>Meião</i>	<i>Meio</i>	Z
	+ Grave	<i>Baixão</i>	<i>Baixo</i>	S
		+ Forte	← →	+ Fraco
		INTENSIDADE		

* Em vermelho = terminologia êmica

Quadro 2

É claro que estas características das vozes são relativas, comparativas e combinatórias, e seguem classificações subjetivas. Um *Baixo*, pelas próprias características psicoacústicas das frequências graves, tende a ser percebido como tendo menos volume ou “presença” do que uma *Prima*. Algumas vezes, escutei referência ao termo *Baixão* quando o *Baixo* é percebido com mais cheio ou tendo mais volume (intensidade), do mesmo jeito que se diz *Meio* e *Meião*. Também uma *Retinta*, a depender da região destacada que ocupa, pode ser percebida como tendo a função de *Prima*. O fato de o *Baixo* e a *Prima* virem na tabela como tendo os parâmetros + *forte* e + *cheio* apenas condiz com a coincidência de perfazerem as vozes principais do Toré, sendo responsáveis por encher o canto.

Embora a capacidade de entoar (enquanto afinar) é valorizada, o bom cantador entre os Kariri-Xocó é também aquele que consegue animar mais o Toré, ou seja, que coloca uma intensidade forte na entoação e que consegue tirar Torés por muito tempo, o que significa ter resistência vocal e conhecimento de um vasto repertório. Isto do ponto de vista estritamente musical. Já, em termos de sua cultura ritual, outro aspecto tacitamente valorizado pelo grupo é a capacidade de perceber a “energia do Toré” e tirar o canto certo para cada momento e dinâmica do grupo.

Tauy costuma dizer: “*Eu sou respondão*”. Entretanto, em alguns momentos, “de brincadeira”, o percebi ensaiando fazer a segunda voz. A própria necessidade das apresentações na cidade, pelo fato de em alguns momentos a reserva contar com poucos índios, têm provocado o aprendizado de novas funções.

4.5. Sofras e Consoantes

Alguns índios do Nordeste, como os Kiriri, os Truká e os Pankararú, designam cada canto de Toré como uma *toante*. Entre os Kariri-Xocó, se utiliza o termo *consoante*, que designa aspectos intervalares e rítmicos do contorno melódico, com as articulações, melismas e expressões vocais que cada Toré, de cada lugar, com seu *sotaque*, vai predeterminar. Segundo Wakay:

“o baiano daqui tem uma linguagem nordestina mas tem sua forma, diferente do baiano do interior... aí você vai ver a linguagem do interior de Sergipe é outra, de Alagoas também é outra. Conforme essa linguagem surgem as consoantes, que modificam algumas conotações dos sentidos, de cantos, até mesmo em nomes e na forma de cantar. Independente disso, cada pessoa também tem o seu ritmado, adapta a sua garganta, suas cordas vocais. Tem alguns cantos que encaixam muito bem e outros não. A consoante é valorizada para ajudar esse sentido dos sons, que é obedecer a norma do que é o Toré que tem mais grave, tem mais agudo, tem uma terceira, por exemplo”.

Articulação, acentuação e melismas formam um conjunto estruturado melodicamente onde fica explícito um sotaque diferenciado do Toré indígena em cada localidade, mesmo que algumas melodias, pura e simplesmente retiradas de contexto, não permitam fazer uma diferenciação do que reconhecemos como perfazendo estilos musicais do cancioneiro nordestino.

A transcrição a seguir é o exemplo de um canto de abertura de Toré, que representa uma influência do modo mixolídio (intervalos Do, Mi, Sol, Si bemol - enfatizado) típico desta região, presente na música dos cantadores de repente, nos rojões, aboios, etc. Trata-se de um Toré que o falecido Pajé Francisco Suíra, pai de Júlio, gostava de entoar. Júlio o entoou para mim:



Ex. 5

Esta melodia (primeira voz) é cantada na abertura de uma maneira ritmicamente mais livre, ao que se segue depois a entrada dos maracás, marcando o ritmo e a estrutura pergunta-resposta no sotaque da língua ancestral, onde então assume um estilo rítmico de canto, o qual alguns autores identificam como presente em diversas culturas indígenas.

Segundo Wakay, observa-se nos índios mais velhos a presença de um sotaque que valoriza mais a consoante e os versos, o que está se perdendo pelas gerações mais novas. Para ele, entoar o Toré não é só tirar o canto afinado, numa “sofra” que se encaixe, mas também colocar o sentido na consoante, “*trabalhar a consoante*”. Seria o equivalente a uma performance vocal em que se juntam sentimento e articulação em cada contorno melódico. Parece que aí está a importância do “sotaque musical” que meus interlocutores tanto valorizam nos mais velhos de sua aldeia. “*Eu sei cantar, tirar a sofrá no alto e no baixo, mas eu não canto como eles*” – diz Wakay. Este sotaque e sentimento, que representam o trabalhar a consoante, faz pensar que os fonemas presentes nos cantos de Toré são mais do que meros estilos articulatórios na entoação. Parecem querer dizer de um sentido imanente, uma espécie de letra ou conteúdo subliminar, que conota a significação de cada canto de Toré.

A *sofra* é um termo êmico que diz respeito a escolher uma altura para entoar dentro um padrão de registro de tessitura vocal compatível com a consoante do Toré e o alcance das vozes dos tiradores, principalmente, e do coro. Lyμπο explica:

“A sofrá é um som. Você pode pegar uma média de som e equilibrar de acordo com sua voz para que você não suba a mais dela porque senão você não vai aguentar. Um exemplo: Wakay tá cantando, ele pede uma sofrá. Na voz que ele tá cantando eu não vou entrar. Aí eu peço uma sofrá mais ele mais alta, quer dizer eu canto. Você já viu: quando a gente tá cantando, que eu tô procurando casar de toda forma minha voz com a dele e que não dá. Aí eu subo ou então eu baixo mais. Ele é obrigado a me acompanhar porque senão ele fica sozinho. Em vez de eu ficar fora quem fica é ele”.

Trata-se de uma estrutura de canto que valoriza a habilidade dos seus participantes de rapidamente se adaptar a qualquer novo registro de altura, sem muito aviso

ou preparação. A flexibilidade vocal determina quem pega rápido noutra sofrá. Quem “*se pega*”, ou seja, comete deslizes de afinação nesta tentativa vira motivo de risos por parte do grupo, dentro do espírito descontraído e espontâneo do Toré.

É natural começar uma sequência de Toré em sofras mais baixas “*forçando*” a voz que, depois de aquecidas, alcançam solfras mais altas. É um processo de canto diferenciado de alguns outros estilos nordestinos acompanhados por instrumentos como a viola, o pífano ou a rabeca, pois normalmente não se exige gravar uma referência ou ter uma “preparação harmônica” para afinar o canto. Entretanto, algumas parselhas ajustam rapidamente o intervalo entre as vozes fazendo uma prévia afinação da sofrá.

4.6. Poiese, Estese, Música e Comunicação

Segundo Seeger (1980), o fato de ver a música como uma arte imbuída de valores dominantes ocidentais, atrapalhou em muito um entendimento das músicas das terras baixas da América do Sul. Toda análise é um recorte, o que implica além de uma questão de valor, certo congelamento da noção de processo. Se para uma musicologia tradicional, música é aquilo que está na partitura - as partes, o todo, o movimento, a melodia, o ritmo e harmonia – percebemos numa direção oposta, em grande parte dos contextos, que música se baseia principalmente em criação e interação, atualizada e histórica. Um sistema simbólico, tanto quanto um sistema comunicacional. Através deste sentido, as ideias de análise musical ao longo da história foram se modificando. Mesmo na designada música erudita, a intenção e interação com o público foi sendo aos poucos levada em conta nas análises.

Algumas possibilidades semióticas de extrapolação dos signos musicais puros aparecem a partir de referências como a sociologia e psicologia da composição, teoria crítica, teorias cognitivas, fenomenologia e outras abordagens semióticas e ontológicas da música. Destaco aqui o modelo *tripartite* de Jean Molino, analisado por Nattiez, como útil a uma posterior digressão (transgressão?) analítica a respeito do Toré. Segundo Nattiez (1990), subdivide-se o trabalho analítico em três níveis semióticos: 1) Poiético – diz respeito aos atos de criação e composição; 2) Estésico – diz respeito aos atos interpretativos e receptivos; 3) Neutro – diz respeito aos traços musicais decorrentes da

interação destes dois primeiros níveis: estruturas, configurações. Costuma se chamar também de plano imanente.

Para alguns musicólogos, a partitura é a representante por natureza deste terceiro nível neutro. Analisando uma partitura, você teria todos os dados necessários para compreender a música, sendo desnecessário recorrer à realidades rotuladas como extra-musicais. Para Nattiez, a análise apenas do nível neutro, o qual pode ser uma *gravação* ou até a *memória oral de uma canção*, é insuficiente. “A tarefa da semiologia é identificar interpretantes concernentes aos três polos da tripartição, e estabelecer suas relações entre si⁷⁹.” (Nattiez 1999, 29).

Na concepção etnomusicológica que aqui defendo, devemos adaptar os modelos semiológicos para a singularidade destas músicas de tradição oral ritualizadas, que por sua natureza interativa e simbólica, faz tornar simultânea e dinâmica a comunicação, intercambiando os sujeitos da ação musical e os próprios atos de *poiese* e *estese*.

Quando um índio tira um Toré, acredita que aquele Toré, embora na sua maioria das vezes pré-existente, incida sobre aquele grupo não por acaso e de modo único. Quando inventa uma inovação da forma, puxa uma rima diferente, mistura dois Torés, está realizando um ato de poiese intimamente ligado à sua posição de estese, a partir de um leitura simbólica que faz. Embora haja *Tiradores* e *Respondedores*, além de *Gritadores*, me pareceria extremamente forçado fazer uma comparação entre aquele que improvisa ou cria um Toré novo, muitas vezes, durante o ritual, com o “compositor” que se isola para criar e escrever suas músicas. Apesar de existirem índios que se dedicam exclusivamente a reinventar ou transcrever o Toré para suas línguas e dialetos, como é o caso de Abdon, entre os Fulni-ô e José Nunes, entre os Kariri-Xocó.

O que quero chamar a atenção é que no nosso caso, o chamado nível neutro (talvez possamos chamar de “vazio”) é uma *atualização*, no ato de fazer Toré, de uma nuvem de sentidos *virtualizados* que carrega: os aspectos mítico-religiosos, a identidade e dinâmica do grupo, os conhecimentos musicais de cada um, o repertório do grupo, o contexto de apresentação, o estado de espírito, a demanda e expressão corporal, a

⁷⁹ [tradução do inglês minha] “The task of semiology is to identify interpreters according to the three poles of the tripartition, and to establish their relationship to one another”

subjetividade e o poder atrativo e ritual da música, além da expectativa e interação do dito “público” composto por não índios. Em Eco e Peirce, encontramos a noção de objeto do signo como um “objeto virtual” desprovido de realidade material, que existe apenas dentro de uma infinidade múltipla de interpretantes (*apud* Nattiez 1999).

Na experiência do Toré está em jogo uma complexa cadeia simbólica que interage nos atos de interpretação subjetiva, resultando em sentidos apreendidos. Estes sentidos são compartilhados, mas não simétricos entre índios e não índios, e entre cada sujeito que participa do Toré. Nattiez sugere que a obra de Molino constrói uma teoria do funcionamento simbólico, considerando a comunicação apenas como um caso particular dentre vários modos de troca ou um dos possíveis efeitos do processo simbólico (1999).

Prefiro pensar não em um conjunto sendo maior que o outro. O que está em jogo num ritual coletivo concerne, em primeira instância, atos de produção/interpretação de sentido, onde poiese (origem) e estese (atualização) aparecem na superfície de imanência destes atos. O ritual é um agenciamento comunicativo, e a música, por natureza, é polissêmica, mas possui a capacidade de erigir códigos transculturais atrativos e reconhecíveis, o que deriva pensar a criação musical como uma forma de comunicação.

Para ilustrar minha leitura desses pontos de vista semióticos, traço os seguintes gráficos, os dois primeiro retirados do *A Theory of Semiology* de Nattiez (1999). O terceiro, um esboço meu de um modelo semiótico-comunicacional aplicado ao ritual de Toré:

1. Modelo Clássico de Comunicação



2. Modelo Semiótico Tripartido de Molino



⁸⁰ Em português, é mais usual dizer: emissor – mensagem – receptor.

3. Complexo Simbólico-Comunicacional do Toré



O *Esquema 3* representa uma cadeia não linear (na verdade, poderíamos representar como uma teia semiótica). Ao contrário do modelo composicional (*Esquema 2*), não há uma distinção clara funcional e temporal entre atos interpretativos e produtivos, embora conceitualmente possam ser diferenciados. Só somos capazes de produzir música, em interação com o outro, se percebemos/interpretamos suas reações, se temos um código musical em comum, se há um repertório virtual que se atualize quando somos provocados a um novo ato.

Como na linguagem verbal, a mensagem, o signo, o traço (trace) não é um dado à priori, mas sempre se produz em ato interpretativo. O sentido, além de fazer parte, se destacando, de um todo virtual, nunca se congela, está em constante deslizamento e se atualizando através da cadeia simbólica⁸¹. Como a música, por natureza, foge a uma relação designativa, permite uma suspensão maior do sentido. Dada sua espacialidade temporal (a duração é “matéria corporal” da música), é possível simultaneamente ser receptor e produtor.

Note que o índio Kariri-Xocó remete a criação de um Toré (poiese) à Origem atemporal, uma espécie de *signo máximo* de alta condensação simbólica. Tudo vem da Origem e pra lá se remete nas suas atualizações. A poiese e a estese são dimensões

⁸¹ Fato que autores que fizeram uma releitura de Saussure, como Peirce e Lacan, mostram como um processo infinito. Lacan inverte a relação de significante (imagem acústica) e significado (representação) tratando de um deslizamento da cadeia significante movida por relações de contingência entre seus signos, onde o significado se dá como uma atualização entre o último e primeiro termo da cadeia.

imanescentes à Origem porque o índio entende que a criação e o conhecimento não são traços individualizáveis. A Origem tem então o estatuto de *locus ontológico*.

Fazer Toré é abrir um canal de comunicação (mediação simbólica) com a Ancestralidade, com o Sagrado, e também com o mais íntimo de si mesmo, do ser índio. Simultaneamente, numa apresentação marcada por outras produções e interações simbólicas, permite-se ao não índio vivenciar algo da força e espontaneidade de “ser índio”. É claro que essas interações entre modos de subjetivação diversos gera um novo impulso comunicacional, novas interpretações dos dois lados e um terreno de negociação simbólica, que ressignifica o Toré.

Este último aspecto é fundamental para entender porque o espaço urbano é tão propício a mudanças, ao mesmo tempo em que possui vários mecanismos de controle da produção simbólico-musical (o que tratarei no *item 4.8*).

4.7. Invenção, Interação e Liberdade no Toré

*If there is anything really stable in the musics of the world, it is the constant existence of change⁸².
(Nettl 2005, 275)*

“O Toré é livre”. Assim sempre justificam meus interlocutores quando indagados sobre as mudanças observadas. Embora os mais velhos e reconhecidos por sua sabedoria tendam a designar uma determinada estrutura como a correta ou originária, não observei nenhum tipo de recriminação a inovações que foram ou poderiam ser feitas. A liberdade que os Kariri-Xocó depositam no Toré parece estar apoiada na segurança do domínio das forças espirituais. Se pode “brincar” ou “apresentar” o Toré em variados contextos porque em outros momentos estão, no âmbito sagrado e privado, trabalhando pela “proteção da tribo” e porque têm conhecimento para intervir caso aconteça algum desequilíbrio da energia do Toré.

Um ponto importante a se levar em consideração é o fato de os índios adultos mais jovens terem sua geração marcada por movimentos de autovalorização e afirmação da identidade indígena, resgate e pesquisa de tradições. Os grupos de diversas etnias que

⁸² *Se há algo realmente estável nas músicas do mundo é a existência constante de mudança.*

frequentemente viajam para centros urbanos ou visitam outras aldeias, têm contato com diversas culturas musicais, e aprendem Torés de grupos diferentes. É o que podemos chamar de contaminação por contágio. Vivenciar um determinado movimento, uma melodia, um jeito de dançar e gritar diferente, que empolgue, que traga entusiasmo ao grupo, pode ter como efeito querer brincar de novo daquela maneira.

De certo modo é possível afirmar que, nesses momentos, o Toré faz eclodir em som *devires-animais*, *devir-criança*, não por imitação, como alerta Deleuze e Guattari (1997a) em relação ao devir, mas pelo exercício de uma potência corporal: liberdade metamórfica, riso, vontade de brincar mais até a exaustão, expressão corporal, força, pisada na terra.

Inspirado no comportamento dos animais, novos movimentos, sonoridades e danças podem ser criadas. Algumas podem ser reinventadas a partir da tradição regional, que mantém variações de matizes de dança do boi, de trotes de cavalo, do imitar passarinhos, das lendas, mitos e brincadeiras da cobra, da onça, do urubu.

4.8. *Aqui e Lá*: Apresentando-se ao Público

O Toré na cidade é produto de um dilema ideológico que se divide em: 1) preservar aspectos tradicionais, o que é valorizado pelo mercado cultural da “originalidade”, além de permitir uma coesão grupal ou 2) adaptar-se a exigências simbólicas e contextuais da contemporaneidade, facilitando a comunicação e tradução de signos étnico-identificatórios e a circulação e sobrevivência territorial destes índios no espaço urbano.

Ao acompanhar as performances da população da Thá-Fene, pude observar algumas tendências do Toré por ela apresentado na cidade. Aqui devo tomar a cautela de colocar os dados seguintes apenas como indicações ou formulações provisórias, em se tratando de um processo dinâmico e influenciado pelos contextos da aldeia e da cidade, do qual a trajetória de pesquisa só pode fazer um recorte temporal:

Incidência de repertório – dos repertórios coletados em campo, em dois anos de pesquisa, não constatei que haja diferença significativa do universo da Thá-Fene para outros grupos que fazem Toré nos centros urbanos, ou mesmo na aldeia. Apenas traço

hipóteses interculturais para uma recorrência da escolha de alguns Torés nas performances que observei:

a) *na língua Kariri ou no sotaque indígena* – em consonância com o recente processo de resgate da língua ancestral, ao qual os índios mais jovens se dedicam. Mostrar que possuem um dialeto indígena é de extrema importância para o reconhecimento de sua etnicidade.

b) *que tenham movimentações e coreografias diferenciadas* - o Toré de Búzios, por exemplo, carrega um sentido sagrado diferenciado e não é em todo espaço que é apresentado, entretanto, normalmente provoca um fascínio na plateia (que não participa deste Toré), talvez por sua sonoridade e danças singulares. Outro Toré bastante praticado, que meus interlocutores relatam como um de maior aceitação e participação do público é aquele designado como “Dança de Acasalamento” (ver *APÊNDICE B – Tr. 7*). Vem sendo realizado também por outras etnias na cidade, como os Xucuru-Kariri (*cf.* Sousa 2004b). A coreografia é feita aos pares (homem e mulher) dando as mãos, girando sobre o eixo do outro e depois estendendo lateralmente os braços e unindo pé direito com pé esquerdo, enquanto dão pequenos saltos de um lado para o outro. É um dos momentos de maior integração e descontração nos Torés que presenciei.

c) *que possam se apresentar, chamar e saudar as pessoas* – os versos a seguir aparecem não só entre os Kariri-Xocó: “*Tô cantando o meu Toré porque gosto de cantar... Quem não gosta do Toré, se arretire do lugar*”. O Toré seguinte, segundo Wakay, serve para se apresentar: “*A Tribo Kariri-Xocó é de grande tradição... Vamos pedir a Deus Tupã que nos cubra com suas mãos*” [aparece aqui um traço das missões de catequese: a generalização do Deus Tupã]. Como último exemplo, o Toré que diz “*As camanda bonita é do Juremã*”, onde a palavra “Juremã” é trocada pelos nomes dos índios e outros participantes do Toré. Pude observar algumas vezes a incidência deste na aldeia. Ele também possui uma coreografia rítmica diferenciada na pisada.

d) *que tragam nas suas letras a ideia do espírito do Toré e do que o índio pode ensinar ao não índio* [este aspecto foi bastante discutido no *tópico 3 do Cap. III – Ideologia do Toré*].

Duração do Toré – Cada Toré tem uma grande variação de duração a depender do estado de espírito do grupo, da leitura da energia do ambiente e do contexto onde ocorre. Esta variação do tempo de performance em parte pode ser pensada, como vimos

anteriormente, por meio das lógicas descritas por Schechner (2003): *Event, Set e Symbolic Time*.

Na aldeia, os Torés festivos e de brincadeira feitos tendem a ter uma duração maior. Nas festas juninas, os Kariri-Xocó costumam passar doze horas dançando e cantando o Toré, com poucos intervalos. Neste sentido, não parece haver preocupação com o tempo, quando a finalidade é se divertir. O tempo é suspenso e sua duração parece coincidir com a energia dos corpos de resistir a fadiga ou se darem por satisfeitos.

Na cidade, o contexto de apresentação, principalmente nas escolas, trouxe a necessidade de uma formatação mais curta (*Set Time*). Os grupos que aqui se apresentam têm que dividir seu tempo entre explicações sobre sua cultura, a apresentação do Toré e a venda do artesanato. Adaptam a duração de cada Toré, para que seja possível realizar o Toré de Abertura, outros intermediários e o Toré de fechamento. Então, um determinado canto de Toré pode durar apenas pouco mais de um minuto, enquanto em outro contexto, na aldeia, por exemplo, escutei o mesmo canto por cerca de vinte a trinta minutos. Quando não é possível fechar o Toré ali na escola, o fazem depois, na Reserva, ou deixam para o final de um ciclo de apresentações na semana.

Entretanto, a maneira como cada índio percebe o ambiente em que se apresenta é de fundamental importância na determinação tanto do repertório, como da “*energia*” e duração do Toré. Presenciei algumas apresentações pouco motivadas, portanto curtíssimas, por sentirem que o público presente não tinha o respeito necessário ou que o “*momento*” não era propício (*symbolic time*).

Em uma ocasião, o Pajé, visitando a Thá-Fene, autorizou apenas se dançarem três. Neste sentido, a noção da unidade de evento (*event time*) permitiu que esses índios, movidos pelo desejo de dançar o Toré, “esticassem” cada um dos Torés o máximo que puderam, até o limite em que o próprio Pajé deu um ponto de basta.

Calendário – O grupo da reserva Thá-Fene tem organizado um calendário de apresentações, fechando convênios com hotéis, colégios (Antônio Vieira, Colégio Social de Portão, dentre outros), com a Universidade do Estado da Bahia - UNEB ou promovendo vivências indígenas dirigidas normalmente a um público esotérico ou a grupos culturais e ecológicos em espaços públicos, chácaras e na própria Reserva Thá-Fene. Para isso, tem sido necessário certa flexibilização em relação ao calendário quinzenal do Ouricuri feito na aldeia em Alagoas. É comum quando os outros índios estão no Ouricuri, os daqui se

recolherem mais cedo. Entretanto, recebem uma autorização especial do Pajé para fazerem o Toré em ocasiões interditas, principalmente no mês de abril, por conta da movimentação na cidade em torno da semana do índio.

A própria reserva Thá-Fene tem tentado promover um calendário próprio de “fogueiras” (vivências, normalmente noturnas, onde ocorrem Torés) abertas ao público, com o objetivo principal de arrecadação de alimentos, mas ainda é um movimento incipiente.

Trocas, cachês, doações e contrapartidas – Se os índios são chamados para fazer um trabalho de fortalecimento, proteção espiritual ou cura, não deveriam, dentro de seus princípios morais e religiosos, cobrar por isso. De uma maneira geral, na ideologia indígena, é papel muitas vezes silencioso do índio, trabalhar em torno da harmonia e proteção do planeta e da humanidade. Segundo Lyombo: “*A gente que é índio mesmo, que trabalha com a cura não cobra nada porque é assim que o Pajé diz [...] Se não tivesse essa procura, a gente não estaria nem por aqui [...] mas a gente tem essa outra necessidade também que é sobreviver, as pessoas têm que entender [...] o principal disso tudo é o aprendizado dos dois lados*”. Dessa forma, tem se criado diversos agenciamentos onde o Toré representa um capital cultural objetivado. Antes de tudo, os índios aqui visam ampliar sua rede de contatos.

Ainda é muito forte o hábito de depender de doações de alimentos para sua sobrevivência, certamente por uma política assistencialista presente durante décadas no indigenismo oficial, como discutimos anteriormente. Entretanto, a invenção da possibilidade da Thá-Fene cobrar interinstitucionalmente por uma “vivência”, palestra, ou trabalho pedagógico junto às crianças e adolescentes de um colégio, traz possibilidades de maior autonomia na cidade, sem ferir seus princípios morais⁸³.

83 Destaco o convite veiculado em um fotoblog para um toré realizado em 2006, organizado por um grupo esotérico, com a participação de um dos grupos Kariri-Xocó que visitam Salvador no mês de abril: “Já no próximo domingo, 09/04, às 19:00 h, o Toré acontecerá em Pituaçu. [...] Os parentes Kariri-Xocó solicitam a quem puder ajudar a colaboração de R\$ 5,00 (cinco reais), uma vez que estão na cidade a trabalho, fazendo apresentações e palestras em escolas públicas e particulares e precisam arcar com o aluguel de um espaço para descansarem e recuperarem a energia física e espiritual. Também serão bem-vindas, sem exclusão da colaboração mencionada acima, doações em roupas que já não lhes sirvam ou alimentos, que serão levados por eles para os parentes na Aldeia Kariri-Xocó, em Alagoas. Estarão expostas ainda as belas peças de artesanato típicas do Povo Kariri-Xocó, cuja compra por vocês também será uma valiosa contribuição”. In <http://www.freefotolog.net/celchaves/842341> <acesso em 16/04/2006>

Por outro lado, nas feiras de artesanato e praças públicas, o Toré atrai público para a venda de artesanato, o que promove a itinerância de vários grupos da aldeia para Salvador e outros centros urbanos. Em alguns momentos, o Toré significado como uma apresentação cultural de música e dança, pode cobrar um cachê. E como parte de um trabalho espiritual, recebe a contrapartida financeira de quem que se sentiu beneficiado por isso.

Oralidade

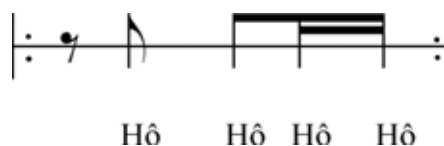
Toda apresentação de Toré do Grupo da Thá-Fene que eu presenciei tem a marca de ser antecedida ou sucedida de um discurso, às vezes mais ou menos estruturado, sobre a cultura indígena. Diz Lyombo: *“Quando eles [os índios novatos] vêm de lá pra cá, eles já tem esse programa na cabeça: vou cantar, vou dançar, vou representar meu povo, vou me pintar, ajeitar o artesanato pra vender, depois a gente volta e agradece [...] mas eles não pensam: vou falar, vou dar uma palestra”*.

Esta marca (não exclusiva) da Thá-Fene, em parte, se deve por sua finalidade educativa. A maioria do público que preenche o calendário de atividades da Reserva é composto por alunos, de diversas faixas etárias, de escolas públicas e particulares. Suas lideranças, como Lyombo, Wakay e Tiarajú, já desenvolveram uma grande capacidade oratória. Ao longo da pesquisa de campo pude observar outros, que chegaram tímidos, receosos de explicarem “coisas erradas”, ganharem certa desenvoltura.

Quando se apresentam, dizem seu “nome indígena”, sua função na tribo, explicam o significado de suas pinturas, o sentido de cada canto do Toré e ensaiam algumas palavras na língua nativa. Respondem também a uma série de perguntas dos alunos. As gravações de algumas destas apresentações serve como recurso de autoaprimoramento destes discursos. Lyombo relatou que ele foi trazido para Salvador por Wakay: *“No começo eu observava o jeito dele falar e depois desenvolvi o meu próprio”*. A escuta atenta da fala dos mais velhos, como o Pajé e Dona Chica, tem grande serventia na segurança desta oratória.

Invenção

No último grupo da Thá-Fene que acompanhei em campo no ano de 2008, vi ser inventada, por iniciativa de Piuí, com sua maneira brincalhona, uma coreografia diferente intercalada com determinado Toré (*Ê na cawê ... Ê na cawá*). Participavam, nesse dia, pessoas de uma comunidade esotérica. Trata-se de dançar em círculo, segurando um no outro, repetindo uma mesma célula rítmica e fonemática *monotonicamente* (sem altura melódica definida), enquanto se pula (*ver Ex.6*). . Esta brincadeira de Piuí contagiava o grupo, e fazia os demais índios caírem em gargalhadas. Alguns de um modo humorado falavam: “já pensou quando a gente chegar na aldeia dançando assim?”.



Ex. 6

O Toré na mídia

De diversas arenas, como praças, colégios, universidades, centros culturais, onde o Toré se apresenta, vem atraindo o interesse de jornalistas, produtores de eventos culturais, e da mídia de uma forma geral. Passa então a ser veiculados em programas de TV, documentários, retratados em jornais e revistas, e compartilhados em sites diversos na Internet, difusores de registros sonoro-imagéticos, como o *Youtube*.

Segundo Coelho (2004), tem crescido a procura dos povos indígenas por uma inserção no *mercado da música* – “espaço onde se vendem e compram CDs e shows”, ao que alerta sobre a necessidade de problematizar as diversas formas de inclusão. De um lado existem grupos que começam a se apropriar das técnicas de registro (áudio, fotografia e vídeo) como aponta Coelho. Há inclusive projetos de ONGs com essas finalidades. Outros grupos fazem gravações a baixo custo em pequenos estúdios localizados em centros urbanos próximos, ou mesmo, se valem de videomakers amadores para produzirem DVDs. Estes DVDs “caseiros” são vendidos durante as apresentações de Toré ou nas bancas de artesanato indígena.

Os CDs que entram no mercado fonográfico⁸⁴, seja nacional ou internacional, são produzidos por variados meios e evidenciam diferenças relacionadas ao público ou mercado que se destinam. Alguns são financiados através de leis de incentivo à cultura e recebem apoio inclusive de pesquisadores, onde contam com encartes explicativos daquele “gênero” musical e dos aspectos culturais de determinada etnia. Há traduções das letras de alguns cantos bem como de seus significados. Outros, o encarte é bastante simplificado, onde não é possível pesquisar nenhum dado sobre o contexto de produção ou gravação. Muitos são lançados fora do Brasil, geralmente sob a etiqueta de Música Étnica ou World Music⁸⁵.

Alguns Torés têm sido registrados em gravações de campo, DVDs documentários ou coletâneas em CD. O próprio grupo da Thá-Fene, sabendo que eu tenho um estúdio, algumas vezes formulou demandas de gravação de um CD de Toré Kariri-Xocó. Em parte pelo desejo de mostrar aos outros - índios e não índios - sua performance, explicações sobre o Toré nos encartes, etc. Por outro lado, estes índios parecem vislumbrar, a partir da experiência de Wakay e também de outras etnias e grupos que vendem seus CDs, o quanto estes podem ser rentáveis.

Esta nova situação de mercado lança alguns dilemas, os quais, segundo o etnomusicólogo Edmundo Pereira (2005), giram em torno das representações sonoras geradas, das exigências acústicas, de equalização e formatação do mercado fonográfico, e também do posicionamento do pesquisador. Pereira lança a seguinte questão: uma vez que a relação com um grupo de índios “passa por essa mediação tecnológica que é o CD, como estes a entendem e que expectativas têm em relação a ela, qual representação sonora propor?” (*op. cit.* 305).

Assim também me deparei em campo com alguns destes impasses em relação aos registros sonoros da pesquisa e também por conta da demanda que, de vez em quando surgia, de gravação de um CD: deveria gravar num estúdio com toda a acústica controlada? Ou, sendo uma gravação de campo, como coloca onde poderia posicionar o microfone para

⁸⁴ Cito algumas destas gravações, que contemplam Torés: *Índios Pakararu da Comunidade Real Parque de São Paulo apresentam Torés e Toantes*. 2005.; *Fethxa: Cantando com o Sol*. 2002 [cafurnas gravadas por índios Fulni-ô]; *Kapinawá: Benditos, Sambas de Coco e Toantes*. 2005 [Toré Kapinawa e seus variantes gravados pelo etnomusicólogo Edmundo Pereira em 2002 e 2003, por demanda da comunidade da aldeia de Mina Grande – PB]. Conferir lista de referências discográficas, ao final da dissertação.

⁸⁵ Cf. *Nando Reko Arandu: Memória Viva Guarani*. 2002

ter uma melhor escuta do Toré? (Pereira *op. cit.*), Fato era que uma gravação planejada e controlada ganhava na sua qualidade físico-sonora (arrumava o setting de gravação e circulação, “passava o som” com alguns índios), mas parecia, em alguns momentos, perder em interação e espontaneidade.

Muitas vezes, preocupado com a performance em si, perdi de registrar certos momentos que a antecedem e que são constituintes da preparação para o ritual. Isto me fez pensar: onde realmente começa e termina o Toré? Na mata, contávamos com a resposta dos pássaros ou do vento, o que agradava muito o grupo da Thá-Fene. Considerando as sobras dessas gravações como uma espécie de álbum sonoro do trabalho de campo, pude notar o quanto esta “ambientação sonora” já era para mim parte constituinte da sonoridade do Toré. O que acontece numa mixagem de estúdio é o reverso dessa imersão: a depender das escolhas, pode se desprivilegiar o efeito panorâmico em *stereo* e ora focar a pisada, ora a voz ou a respiração. Um processo de registro de uma performance dessa natureza não é algo resolvido, na medida em que envolve uma composição dinâmica de aspectos técnicos, éticos e de representação musical. A depender do grau de experimentação e inventividade e a interação de escuta entre as partes envolvidas, os resultados são bastante variados, tanto para pesquisa etnomusicológica quanto como produto estético. Entretanto, a demanda da Thá-Fene, surgida eventualmente, para gravação de um CD de Torés que envolvesse o estúdio, não foi atendida, posto que, intimamente, sabia não ter resolvido muitos destes dilemas e não teria tempo de fazê-lo, ou de responder a novas demandas que certamente surgiriam, no decorrer da pesquisa.

Outra questão que também se vem discutindo no campo etnomusicológico é o conceito de autoria. Alguns CDs destacam como protagonista, em seus encartes, a comunidade/etnia, outros, o grupo musical indígena. Há também índios compositores, como Wakay e Abdon, dentre outros, que produzem seus próprios CDs. Na medida em que o acesso tecnológico tem expandido e o custo diminuído, há uma tendência ao aumento da produção musical indígena independente ou financiada a partir de interesses mercantilistas, como aponta Coelho (2004).

Wakay diz que seu CD autoral “Caminho de Todos” já vendeu mais de três mil cópias e tem uma boa aceitação entre outras etnias indígenas. Ele chega a contar a história de uma comunidade indígena, visitada por uma prima, que integrou uma de suas

composições à tradição local, comentando, ao ouvi-la cantarolar sua música: “*você não pode cantar esta música. Ela é sagrada do nosso povo*”.

Conforme já venho discutindo, podemos pensar a midiatização do Toré como um forte agenciamento de difusão e hibridação. E quando chega finalmente ao mercado fonográfico, faz emergir novos e velhos problemas, ainda pouco debatidos: o que é autoria? Como podemos entender o rótulo de índio compositor que utiliza elementos de sua cultura ao mesmo tempo em que faz novas escolhas estéticas? O que pode ser considerado plágio ou apropriação indevida? É possível falar em gêneros musicais indígenas? Quais os limites éticos para o registro de cantos que em determinadas comunidades são considerados sagrados? Como pensar o Toré em contraste com as classificações musicais de domínio público?

Infelizmente, dentro dos limites desta pesquisa, só foi possível lançar as questões sem debatê-las suficientemente. Tive acesso a um pequeno número apenas de gravações de CDs de Torés, o que não geraria dados mais significativos do universo dessas produções. Entretanto, gostaria de chamar a atenção para um CD independente gravado por um grupo Kariri-Xocó em São Paulo, um dos que chegaram às minhas mãos através de uma cópia pirata, sem capa ou qualquer referência, provavelmente uma gravação sem registro fonográfico oficial. Curioso era o fato de que todas as faixas começavam da mesma maneira: um assovio, o maracá chocalhando, sons de pássaros que parecem *sampleados* e a entoação em parelha, continuando com a entrada do couro e seguindo uma estrutura sequencial do Toré. Não havia diferenças significativas de duração e dinâmica sonora entre as faixas, o que sugere uma normatização tanto estética como técnica. A quem se deve essas escolhas? Será que daqui a algum tempo teremos produtores musicais opinando sobre o repertório ou dirigindo as performances?

4.9. Sistema Simbólico e Sistema Musical

A cosmogonia Kariri-Xocó, que aparece nos discursos dos índios, se focaliza na ideia de *Origem*. Nesta ideia está representado o mistério da vinda do índio para a Terra, enquanto “semente da Terra”, o que sempre se reproduz nos rituais. As gerações

atuais têm de fato muito poucas notícias da vida dos antepassados. Alguns conhecimentos e parte da cultura kariri-xocó vêm se perpetuando pela coesão em torno de um segredo compartilhado (cf. Mota 1987; 2007; Mata 1989; Nascimento, R. 1998), entretanto não se pode negar tratar-se em grande parte de uma reinvenção da ancestralidade. Quando se faz um ritual como o Toré, está em jogo esse fio de ligação entre a ancestralidade e os índios de agora, sendo as músicas, tomadas como criadas em tempos imemoriais, um dos principais signos de evocação. Se a língua Kariri se perdeu num processo de colonização, se mesmo resgatada, não terá condições de renascimento, a música é uma das estruturas coletivas que promove no ritual uma religação com o passado mítico. Cantar e dançar o Toré teria a função de *religere*, podendo portanto ser tomado como uma espécie de oração, se assim entendermos esse termo como *comunicação com o divino*.

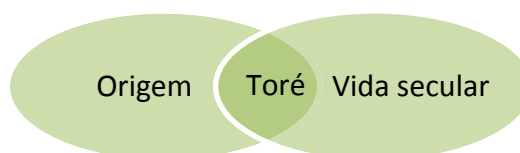


Fig. 5

A Origem é o princípio ordenador de todas as coisas. O centro cosmológico Kariri-Xocó. Quando no ritual do Ouricuri, a vivência religada desta Origem estabiliza a comunidade, permite uma coesão do grupo pelo sentimento de pertença e acolhimento ao “seu sagrado”. Lá na aldeia do Ouricuri, tudo está protegido, arquitetado nos seus Torés e rituais secretos, no sentido de harmonização da vida do índio habitando a Terra. Uma obra do divino que deve ser estável o suficiente para proteger os índios nos dias que se seguem ao Ouricuri.

Quando vem para o espaço urbano, o índio se desterritorializa, vive perigos reais⁸⁶ e mitificados, corre riscos diante da missão da sobrevivência sem deturpar o equilíbrio social e simbólico da Origem. Negocia com o espaço urbano outras lógicas

⁸⁶ Um dos garotos Kariri-Xocó, quando chega em Salvador, deslumbrado com a paisagem urbana, quase sofre um acidente na passarela do Iguatemi.

simbólicas e ideológicas. Monta uma “Reserva”, o que pode significar metaforicamente criar um *espaço seguro*: uma nova casa ou refúgio em outro território - reservado, preservado. O Toré aparece como princípio de *reterritorialização*. *Religação*. Retorno.

Ritornelo é o conceito-imagem musical trazido por Deleuze e Guattari:

“Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Ela é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo em que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu” (1997, 116).

Quando se realiza um Toré e se abre o círculo para participação de não índios, com suas diversas demandas e intenções, saímos do terreno da estabilidade homeostática, para um reordenamento intersubjetivo e simbólico. De certo modo, como aparece nos discursos destes grupos, inscreve-se uma meta em relação ao futuro e não um congelamento da tradição nos antepassados perdidos. O que Lévi-Strauss trata em todo mito como “procura do tempo perdido” (1973, 236), aparece no Toré como linguagem estruturante desse elo fundamental, repetida infindamente e sempre atualizada. O Toré, como movimento de ritornelo pensado a partir de Deleuze e Guattari, compõe um agenciamento de reterritorialização, abrindo o círculo numa região oposta ao Caos, criada pela própria inventividade do Toré. O centro da Origem se desloca e pode ser invocado de qualquer parte, enquanto força *virtualizada*, a partir do *chamado do Toré*.

Neste sentido, o segredo – a parte silenciosa do chamado – é a estratégia mágica de manutenção da estabilidade. “*O Toré mostra nossa união*” e “*esconde um segredo*”, dizem os Kariri-Xocó constantemente. O que nos faz pensar, a partir de Blacking (1979), que a estabilidade musical concorre para a sustentação da estabilidade social. O Toré tem um poder de estruturação simbólica, como rito que opera sua *eficácia simbólica* na comunicação direta com uma realidade imaterial (*cf.* Lévi-Strauss 1973). Sendo a Origem a balizadora, o rito do Toré é um portal. A chave deste portal é o conhecimento indígena da Origem. Por isso se diz sempre que para começar o Toré é preciso “abrir”, o que significa chamar pelos ancestrais. Do mesmo jeito, para terminar, se “fecha” o Toré, assentando o que foi trabalhado no ritual. Segundo meus interlocutores, fecha-se o Toré para poder abrir de novo em outro momento.

A repetição, na estrutura rítmica e melódica da entoação, é uma espécie de reforço da ideia do *ritornelo*. Traz estabilidade, assim como movimento. A diferença se constrói na repetição, a partir de linhas de intensidade que vão se configurando (cf. Deleuze 1988). Há uma concentração de potência de expressão e intensidade da experiência nessa ideia circular, sob o designo da união, do equilíbrio e da força espiritual. Em várias culturas místicas e religiosas, em épocas diferentes, encontramos rituais que circulam em torno de um objeto ou território, o que indica um poder arquetípico na comunicação destes rituais.

Na abertura do Toré, os assovios chamam por essas forças de multiplicidade - dos espíritos, entidades, ancestrais - mantidos em segredo. Os sons imitativos evocam as multiplicidades animais, vegetais, naturais. Segundo Lymbo, “o Toré é o renascimento do espírito... a maraca chama a atenção de quem vai cantar [...] chama o espírito do Toré. Chamando o espírito para perto da gente, ela marca o ritmo e a voz”. A Origem é este ponto de convergência atemporal – multiplicidade de multiplicidades, deleuzianamente falando – condensadas num único *nomos* e *locus*. A música opera não apenas por signos indexadores, representantes de uma mítica transcrita por seus elementos, como pode sugerir a explicação dada acerca dos assovios do Toré. Segundo Lévi-Strauss, “ambas [a música e a mitologia] são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte [...] ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade” (Lévi-Strauss 1991, 24).

Dessa forma, está em jogo neste ritual musical a ideia da continuidade do índio através de seu espírito. Os assovios acontecem, no seu formato tradicional, geralmente no início do Toré, como um código secreto para acordar os espíritos. No fim de um Toré ou de uma sequência de Torés, o maracá chocalha delimitando o fechamento do círculo, que é um fechamento rítmico. Lymbo diz: “Tem que fechar no mesmo dia, pra no outro dia ter a inspiração de cantar. Como a gente dorme pra acordar”.

A própria *metáfora da vida* se apresenta neste discurso. Lymbo costuma fazer uma equivalência entre índio e natureza, num discurso que você encontra entre outros Kariri-Xocó. A reserva *Thá-Fene* carrega no seu nome este simbolismo: *Semente Viva*. Reveste-se de sacralidade as plantas e as árvores que são também depositárias de signos da memória Kariri-Xocó. Diz Ué: “Pra nós o Juazeiro é uma das árvores mais sagradas que

tem. Você pode prestar atenção que no inverno está com os galhos secos, no verão tá todo verdinho. É o único no sertão que fica verde. Serve pra pessoa descansar e serve como remédio. Minha vó escovava os dentes com rapa de juazeiro. Ela morreu com nenhum dente caído [...] As pessoas falam muito que a árvore dá frutos e flores, mas se esquecem das sementes. As sementes são a renovação”.

A árvore, com sua sombra acolhedora, aparece na memória do índio como a renovação das forças físicas e de um estado de espírito, posto que, de acordo com Ué, depois de uma manhã de trabalho na lavoura, costumavam se reunir debaixo da sombra de um juazeiro, onde brincavam o Toré.

Segundo Lyμπο, o canto sagrado “*envolve nascimento, envolve a morte, e envolve o momento*” (ver fig. 6). Mata relata que no estado de transe, resultante do uso ritual da jurema, “os participantes dizem romper as barreiras entre passado, presente e futuro numa comunhão com seus ancestrais e suas divindades” (1999).

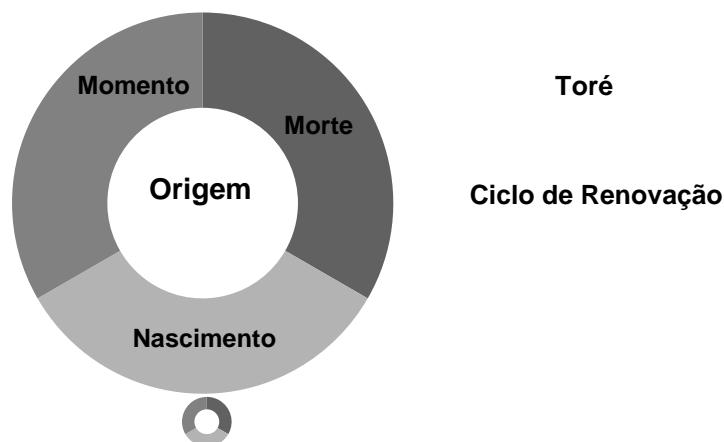


Fig. 6

Nos discursos sobre o Toré, inclusive nos que antecedem e sucedem a performance, muitas destas memórias do passado aparecem: são “reflexões” sobre a vida, com suas dificuldades, poderes de renovação e os ensinamentos ancestrais. “*É preciso você falar e entender o que é que o seu espírito quer dizer*”, diz Lyμπο. Perceber o que se comunica num plano mágico e expressar-se. A paisagem natural vem a facilitar este canal de expressão. Por isso, para fazer um Toré, a preferência é encontrar um lugar com forte presença da natureza, depois acender uma fogueira, uma espécie de oráculo - como

também é a xanduca, com sua cortina de fumaça. Segundo Mota, uma deidade da cultura Kariri, conhecida com *Badzé* (Pai), aparece contemporaneamente “incorporado na planta do tabaco, que trouxe vida no começo dos rituais através da fumaça dos cachimbos e que estava encarregado de proteger o grupo, ao torná-lo invisível” (2007, 81-82). Alguns dos meus interlocutores justificam que a fumaça da xanduca permitem que eles percebam melhor as coisas. A partir da leitura dos elementos da Natureza, da ciência das forças misteriosas presentes nas plantas e animais, é que os índios se mobilizam para entoarem seu cantos, uma expressão de seus sentimentos.

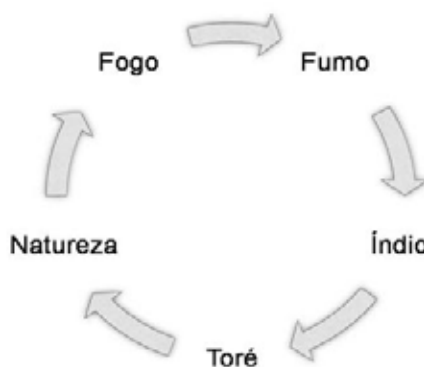


Fig. 7

Este complexo simbólico (*fig. 7*) circunscreve a prática do Toré. Os signos nos discursos indígenas fazem sempre remissão a uma espécie de círculo da vida, em outras palavras, o símbolo iconográfico que consiste em dizer: “*O Índio está vivo*”. É da queima da madeira, resto cedido pela natureza, que se faz fumaça. E é do espírito dos ancestrais indígenas que se faz o Toré. Dessa forma, Lyμπο diz que o “*Toré é a renovação do espírito*”.

A própria maneira de se referir aos ancestrais apresenta-se através da simbologia da árvore. “*Essa tribo tem um tronco forte e antigo*”, diz Dona Chica. Ela complementa falando que os Kariri são o tronco de onde vêm muitas outras tribos. Nesta genealogia, algumas etnias se intitulam como “ramas” ou “pontas de rama” destes troncos, o que vem se reconfigurando por questões ideológicas ligadas ao movimento político de afirmação étnica, onde fica mais interessante se afirmar como tronco.

Assim como um tronco antigo é valorizado, um “Toré antigo” também é: aquele em que ninguém sabe localizar a origem e por isso mesmo aponta para o tempo mítico dos ancestrais kariri. Em um passado mais recente, sua lentidão pode representar a penúria nas lavouras e sua rapidez, a brincadeira no pé do Juazeiro. Os mais jovens dizem que os Torés mais antigos são mais arrastados e têm mais “sentimento”. Dona Chica confessa que muitas vezes não consegue acompanhar os Torés “de hoje” porque são muito rápidos.

A vida do homem do sertão está ainda muito ligada à ideia de tempo enquanto ciclos da natureza, principalmente os da lavoura, da caça e da pesca. “*Quando o juá cai na lama dá uma demonstração de que o inverno vai ser bom. Quando cai no verão seco, o inverno não vai ser bom pra agricultura [...] o inverno bom é aquele que chove três dias e fica três sem chover*”, diz Ué.

Diante de certas dificuldades da vida na lavoura, o apelo à fraternidade aparece. Ué interpreta de uma maneira bem pessoal o Toré que tem os versos “*vadiemos Maruanda*” (outra versão é *vadiemos n’Aruanda*), da seguinte forma: “*Vadiemos é a gente dançando. Maruanda é convidando os deuses para dar uma boa safra. Quando dá as mãos representa uma fraternidade, uma união que nem a fogueira, uma união de todos os povos pra que os deuses nos escutem e também tenham pena da gente. Quanto mais união, mais força a gente tem*”.

Ao longo da escrita deste texto, troquei algumas vezes a palavra *sofra* (*som*) por *safra* e vice-versa. Diante destes “equivocos”, questionei-me sobre a relação que essa quase homofonia poderia revelar. Alguns autores apontam para a relação entre os rituais indígenas e os ciclos de colheita e fertilidade. O Ouricuri Fulni-ô, por exemplo, tem uma relação com o calendário agrícola e parece ter sido modificado por causa deste (Reesink 2006). Essa ligação, mesmo que não seja mais direta na contemporaneidade, mantém seus aspectos míticos atravessando os tempos. Assim, quando afirmo radicalmente que a música é simbólica, significa dizer que carrega um alto poder de condensação de signos *transcronológicos*. Para a psicanálise, equivale a fazer pulsionar uma grande carga de energia vital através das ideias que desperta. Dessa forma, os Kariri-Xocó, no seu sotaque, em “solfrar”, entoam forças de confirmação da existência indígena: a fertilidade e a reprodução do índio e da natureza. O som chama pelo mundo mágico, assim como quando clamam ao divino por uma boa *safra*.

Para a vida cotidiana, o Toré emite força e união entre seus praticantes. Na cidade, a união aparece nas alianças entre índios e não índios, fundamentais à sobrevivência dos primeiros, e para alguns dos últimos, um aprendizado de valores ligados à vida e espiritualidade. Quanto mais participantes o Toré tem, mais força ele concentra, o que se expressa e se representa musicalmente na pisada forte, no ataque vocal vigoroso, na polifonia vocal, no tempo de duração de cada canto.

Implicados com o sistema rito-musical, outros elementos aparecem para afirmar a força coletiva e a ancestralidade indígena. Alguns autores, a exemplo de Magalhães (1998), apontam para o fato de tratar-se de uma bricolagem iconográfica de uma representação pan-indigenista, ou como diz Roberto de Oliveira (1988), uma identidade aglutinadora dos diferentes povos indígenas. Entretanto, considerando serem aspectos muito mais simbólicos, além de políticos, do que representações materiais, prefiro tratar esses elementos como índices polissêmicos. Estes índices se combinam com os signos musicais do Toré e, enquanto regimes simbólicos abertos a diversas influências e interpretações, efetuam diferentes modos de subjetivação indígena. Além disso, se trata de efeitos discursivos, sejam por palavras ou imagens, como representados na *fig. 8*, gerados a princípio através de matrizes contrastivas genéricas e depois pelo agenciamento ritual-performático adaptado ao público metropolitano.



Fig. 8

Segundo meus interlocutores, esses traços evocam uma ancestralidade imemorial, mas não representam exatamente a atual vida cotidiana. Usar um cocar, por

exemplo, nos discursos deste grupo, não prova que ninguém é índio. “*Nossos ancestrais vivem dentro da gente*”, diz Lymbo.

Desta fala, é possível concluir que, por trás destes símbolos metonímicos, opera a essência do que é ser Kariri-Xocó, um sentimento impossível de ser comunicado, apesar das tentativas de tradução por partes dos grupos que fazem o Toré. Segundo Mata, o segredo “possibilita uma manutenção, através do tempo, de uma identidade grupal ‘para dentro’, que sustentou a unidade dos Kariri-Xocó, enquanto não havia espaço político na sociedade nacional, para a luta por uma identidade ‘para fora’, sendo esta reivindicadora de sua condição de índio” (1989, 200).

O Ritual do Toré é a vivência, no espaço político e social, da trama arquetípica da Origem, uma espécie de drama ontológico do *Retorno*, no qual o índio: 1) se pinta e se veste; 2) escolhe o momento e o propósito de fazer um Toré; 3) arranja um local adequado de contato com a Natureza; 4) acende uma fogueira; 5) observa os sinais do momento, da natureza e das forças invisíveis; 6) entoa um canto; 7) integra o grupo através da dança e dos sons; 8) comunica o conhecimento (daquilo que geralmente só o índio pode ver); 9) compartilha a experiência através da xanduca.

Assim, os não índios podem se beneficiar da ciência do índio. Podem obter “cura”, proteção, animação, revigoramento, etc. A ciência do índio implica em saber como conduzir o Toré para obter tais efeitos. A xanduca ajuda a “enxergar uma outra dimensão”, a fogueira serve de oráculo, as pinturas protegem o corpo e inscrevem um território mítico, etc. Entretanto, quando se entoa a primeira consoante, abre-se um canal de comunicação direto entre o poder mágico da Origem e a dinâmica grupal.

Impressionou-me particularmente um Toré feito pelo grupo da Thá-Fene a convite de uma sociedade espírita que realiza um ritual da ayahuasca. Os índios, os quais não beberam do chá preparado, mantiveram um cantar concentrado, lento, num âmbito mais grave, com as vozes perfeitamente encontradas. Os tiradores, que conheciam este tipo de ritual, mas nunca haviam puxado um Toré numa ocasião como aquela, pareciam estar extremamente sensíveis ao momento do grupo, e os outros Kariri-Xocó seguiam com os corpos quase colados.

Wakay, naquela noite, me dissera ser necessário saber controlar as forças que vêm de um Toré. Lymbo concordava e explicava que não poderiam ir muito além, a despeito de alguns outros índios, que normalmente reivindicavam “puxar mais pelo Toré”

pela relação de êxtase que provoca. O domínio mágico estava em jogo e, com ele, as “forças sociais”, como afirma Mota (2007).

O Pajé Kariri-Xocó, diferente de outras etnias, como os Kiriri, normalmente não participa da dança e do canto. Júlio Suíra me explicou esse fato: “*se eu tiver dançando, quem é que vai cuidar deles?*”. Este complexo simbólico do ritual de Toré se liga à ciência destas forças ocultas, à percepção do corpo social ao contato consigo mesmo e em última instância, ao conhecimento da sua própria natureza.

5. TRANSCRIÇÃO E MAIS ALGUNS ASPECTOS ANALÍTICOS

5.1. Bula Analítica

A literatura musicológica diferencia a transcrição prescritiva da descritiva, sendo a primeira de caráter êmico: para os conhecedores da notação musical ocidental, bastaria uma partitura, a experiência musical e conhecimento estilístico para se executar uma determinada peça. Já a transcrição descritiva objetivaria mostrar o maior número de informações que ilustrem o universo sonoro-musical para aquele indivíduo que não faz parte do contexto musical descrito. A cultura musical dos Kariri-Xocó tem por base uma tradição oral, portanto, sem recursos de notação. Ao mesmo tempo, apresentam uma riqueza de variação de muitos elementos sonoro-musicais, os quais são normalmente desprivilegiados na partitura ocidental clássica. Tentar minimizar as limitações de uma transcrição em partitura, enchendo minhas anotações de detalhes de variação de altura e afinação, articulação, técnicas de execução, etc., fugiria do meu foco analítico.

Optei por uma solução intermediária diante destas duas perspectivas, na tentativa de valorizar aspectos êmicos que pude transcrever através de uma compreensão situada. Este padrão, que descrevo abaixo, se aplica a todas as partituras do Apêndice B e à maioria dos exemplos do corpo deste capítulo. Contudo, algumas exceções acontecem, por efeito comparativo, com outros autores e para mostrar determinados aspectos.

A retirada da barra de compasso não se fez apenas para atender ao paradigma etnomusicológico, como é comum em certos registros de música africana, onde se trata de outro sistema de divisão rítmica. No repertório aqui coletado, a maioria, se não a totalidade

dos Torés, poderia ser escrita, sem prejuízos da inteligibilidade, em um padrão binário (*forte-fraco*), o qual coincide com a própria marcação do maracá. Entretanto, a noção ética de binário não encontra ressonância na cultura do Toré. Só faz sentido se falar em binário em contraposição a ternário, quaternário, etc.

A noção de binário não é apenas uma categoria ética do sistema de notação ocidental. Trata-se também de um modo de percepção envolvido em uma certa tradição de aprendizagem musical, ou seja, constituindo configurações de uma cognição musical. Cognição esta da chamada música ocidental, que costuma normalmente perceber o ritmo e assimilá-lo enquanto eixo sintagmático, formando unidades *discretas*, o que é a própria noção de *compassidade* (aqui empregada para se referir a unidades de compasso). Muitas vezes, partindo de minha percepção *discreta* das gravações de Toré, não achei inapropriado afirmar que o maracá executaria, em sua *compassidade* e acentuação, um padrão binário isorrítmico. Por outro lado, no momento da performance, a impressão que eu tinha da resultante textural musical composta por maracás, cantos, pisadas, ataques vocais e respiração é de formar uma massa pulsiva “unária” e não binária, se quisermos continuar usando desse tipo de nomenclatura. Esta massa textural que pulsa se aproxima de uma categoria de percepção *contínua*, onde a noção de *compassidade* (com “ss”) daria lugar a um conceito que tomo emprestado da engenharia: *compacidade* (com “c”). *Compacidade relativa*, em mecânica dos solos, é um índice que vem determinar o grau de compactação de estruturas granulares, como, por exemplo, as areias. Transportado para o terreno da música, podemos pensar o ritmo como uma estrutura que oscila por graus de intensidade e densidade. O pulso seria percebido como uma força imensa aplicada numa pequena área do terreno musical, de modo oscilatório. Assim se exerce, por exemplo, a pisada, que impulsiona o Toré cada vez que bate com mais força no chão.

Tentando ser mais ou menos coerente com o que foi exposto, optei nas transcrições por não utilizar barra, fórmula de compasso, anacruses, desenhando uma aproximação representativa da estrutura musical do Toré, enquanto estrutura que pulsa, podendo acelerar, desacelerar, alterar a intensidade. A recomendação é fazer o olho percorrer mais livremente a pauta. Sabendo-se que a música do Toré se desenvolve indefinidamente em repetições que formam uma espiral, a noção de começo e fim de cada parte responde tão somente a uma didática analítica.

Com o mesmo efeito, fazemos coincidir, para as transcrições do *Apêndice B*, o pulso da música com o ataque do maracá. A colocação de pausas intenciona nada além do que organizar a visão de bloco entre as vozes, porque as mantém alinhadas de acordo com o padrão do Finale, software utilizado para transcrição.

Em síntese, mesmo sendo anotada primeiramente a entoação de abertura, minha estratégia de escrita engendraria uma transcrição que pode ser lida de qualquer parte da música. Sem barra de compasso e para não ser necessário transcrever o maracá (que normalmente se repete), optei pela manutenção da ligação entre as figuras rítmicas (divididas por conjunto em cada pulso), o que facilita o acompanhamento visual da estrutura pergunta-resposta entre os tiradores e o coro e permite a identificação de padrões rítmicos, ainda que durante a execução esses tempos se desloquem.

Todas as melodias do *Apêndice B* são transpostas para evitar armadura de clave. Como os centros tonais de uma determinada melodia variam normalmente de um a quatro semitons, a depender do contexto de performance, o objetivo é apenas expor as relações intervalares aproximadas, e também poder facilitar a comparação entre os diversos Torés. Assim como o ritmo, essas alturas não são exatas, mas fiz alguns indicativos de microtonalismo (setas em cima, embaixo ou entre as notas), quando estava mais patente nas performances escolhidas ou para focar determinado aspecto analítico.

Quanto à forma, uso as letras maiúsculas A e D para representar respectivamente a entoação de Abertura feita pelos tiradores e o Dialogo que se segue exaustivamente entre tiradores e coro. A parte A então pode ser subdividida em suas frases musicais: a, a', b, b' e a parte D, convenciono dividir em p e r (todas minúsculas), propositadamente para representar pergunta e resposta. No *Quadro 3* a seguir, organizo alguns padrões formais sequenciais e combinatórios que ocorrem nos Torés Kariri-Xocó:

O tracejado mostra a ausência de A, seja na abertura ou no retorno do canto. A maioria das transcrições é seguida do texto, pois na maneira como os Kariri-Xocó pensam seus Torés, não há divisão entre fonemas e notas musicais. A *sofra* é um som que tem seu poder numa entoação que envolve tantos os parâmetros de altura, intensidade, duração e timbre como a força do sotaque.

<u>A</u>	<u>D</u>	Retorno a <u>A</u>	Repete <u>D</u>
a	: p r :	a	: p r :
: a :	: p r p' r :	: a :	: p r p' r :
: a : b	: p r p' r' :	: a : b	: p r p' r' :
: a : : b :	: p r p' r p'' r :	: a : : b :	: p r p' r p'' r :
a a' b	: p r p' r' p'' r'' :	a a' b	: p r p' r' p'' r'' :
a a' b b	: p r p r' :	a a' b b'	: p r p r' :
-----		-----	

Quadro 3

O *canto em sotaque* apresenta alguns fonemas característicos que fazem parte do repertório de qualquer criança Kariri-Xocó, havendo aspectos idiossincráticos na articulação e ataque vocal que não puderam ser representados aqui.

Optei por transcrever estes fonemas cantados convencendo uma aproximação entre a leitura direta e intuitiva dos sons na língua portuguesa e o modo como meus interlocutores escrevem seus nomes indígenas e letras do Toré, não descartando ainda algumas diretrizes do IPA (*Internacional Phonetic Alphabet*). Por exemplo, usei o *h* para representar a consoante “r” como em “rato”, o acento circunflexo para diferenciar as vogais fechadas e *y* e *w* juntos de outras vogais, na função de semivogal ou vogal fraca, respectivamente com o som de “i”, como em “saia” e “u” como em “pau”. (*ver Apêndice A – quadro fonético relacionando alguns fonemas do sotaque com o IPA*).

5.2. O que são Perguntas e Respostas?

Todo o canto Kariri-Xocó, seja no Toré ou no Rojão, é feito em parilha (parceria). No Rojão, nas plantações de arroz, os índios vão cantando ao pares, quem abre a vala e quem cobre, passando para a próxima dupla até completar a fileira. A cada elevação do terreno, um aumento no centro tonal, mantendo princípios de relações intervalares entre as vozes, e também improvisando rimas, o que torna o desafio maior.

“Meio dia, a gente vai pra embaixo do pé de juazeiro... às vezes nós dança o Toré” – diz Ué. O canto segue todo o cotidiano Kariri-Xocó: seja na hora do trabalho, de distração ou nos rituais sagrados, o sentido é de comunhão. A estrutura do diálogo musical pergunta pelo outro e invoca ou afirma a presença indígena na terra, como aparece nos textos: “Passarinho tá... tá chamando” ou “Os caboclo estão na terra”. A estrutura de pergunta e resposta serve em muitos momentos para permitir que o índio, antes calado, acanhado por sua condição de caboclo e culturalmente estigmatizado, possa responder ao não índio, desconhecedor da sua cultura e sua história. Como transcrevemos abaixo (Ex. 7) nesta entoação de abertura, em que um suposto personagem pergunta ao índio-caboclo:

The musical notation is in treble clef (T.) and shows a melodic line with lyrics. The melody consists of eighth and quarter notes, with triplets indicated by a '3' under the notes. There are accents (downward arrows) over the notes 'l', 'd', 'a', and 'a'. A dashed line with an 'a' above it spans the first two phrases. The lyrics are: Ca - bo - clo lin - do que an - da fa - zen - do a - qui.

Ex. 7

Ao que o índio-caboclo responde: “Eu ando por terra alheia procurando por minha ciência”. Talvez aí uma condição de expropriação territorial (terra alheia), tendo como fundamento a busca da sua ciência e a manutenção do regime de índio. Uma letra similar aparece numa toante Kapinawá (cf. Pereira 2005, 317). Após esta abertura, vem o trecho que na estrutura sequencial do Toré convenciono chamar de pergunta-resposta, onde a pergunta se faz em português e a resposta no sotaque.

p: Ó caboclo lindo r: Yô lê rê
p: Ó caboclo lindo r: Yô lá rá

O sotaque é uma maneira de o índio confirmar sua presença, sem precisar usar palavras convencionais, e sim uma sonoridade que é carregada de indianidade. Os meus interlocutores, a respeito dessas respostas, costuma dizer: “É mais primitivo” ou “mostra nosso sotaque ancestral”. Vociferam sua presença, ao que todos reconhecem o sotaque como indígena. Assim são também caracterizados os sons imitativos da natureza, gritos, ataques vocais e assovios, que normalmente aparecem em a em resposta à invocação pela primeira vez do “caboclo lindo”. O discurso é modulado em p e r, além da variação melódica, pela oposição fonemática entre as vogais “ê” e “á” (apoiadas em *Sol* e *Fa* respectivamente), o que é muito comum no repertório Kariri-Xocó.

T. Yô lê ô - lê - rê Hé - yô lê-ô - lê - rê

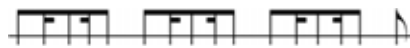
C. Ô lê-ô - la-rá Yô lê-ô - la-rá

Ex. 8

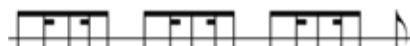
Outro elemento de confirmação, onde parece estar contida a base do discurso de força e afirmação, encontra-se na *pisada*. Os Torés “mais pegados” são marcados por pisadas fortes, que chegam a pulos e fazem o chão tremer. Como diz Lymbo: “*meu pé descalço faz ligação com a terra e capta a energia que vem dela*”. Quando todos pisam e o chão estremece, *algo do sonoro* parece confirmar a terra como berço de todos. As pisadas também podem compor um diálogo rítmico com as vozes e o maracá.

As camanda bonita são do juremá (Ô lê ô lê rá)

As camanda vamos pisar



As camada bonita pisa de novo



As camanda bonita pisa outra vez

Quando pude assistir este Toré na festa de São João da Sementeira, com cerca de trinta participantes, segui também de mãos dadas, repetindo a saudação a cada um dos presentes: “*As camanda bonita são de Eberu (Pawanã, Yaconã, Ewerú, Leonardo, etc.)*”. Ao ser invocada no verso, a pessoa gritava, assoviava, vociferava, confirmando sua presença, segundo me explicou Eberu.

5.3. Masculino, Feminino, Coletivo e Subjetividade

No Toré, não há momento de solo (canto individual). Talvez porque não apareça dicotomizada nos fundamentos desta cultura a relação entre indivíduo e

coletividade. Falam sempre em “união”. A menor unidade do Toré é já binária: os dois puxadores. Quando se apresentam ao público, utilizam de um discurso normalmente na primeira pessoa do plural: “*eu e meus irmãos*”. E ao se referirem a “corpo coletivo”, a imagem visual e acústica de trinta pés batendo no chão com vigor desenha o quanto de potência esta movimentação coletiva pode demonstrar. No Toré do Ex. 9, a estrutura de pergunta puxada pelos tiradores ao substituir a *juremá, planta mágica*, por cada um dos índios presentes, vai evocar a presença individual. O grupo entoa imediatamente o “*Olê ô lê rá*”, capturando cada voz individual na massa sonora coletiva.

T.
 C.

○ = voz feminina
 ▲ = voz masculina

● = pisada + forte
 (homens e mulheres)

↓ = maracá (a seta indica direção do ataque, continuando o som)

Ex. 9 As camanda bonita são do juremá...

O indivíduo aparece *confirmando* o sentido coletivo do ritual, mas podendo se “*expressar livremente*”, como costumam dizer. Ao mesmo tempo, é veículo de manifestação do sagrado, da Origem. A palavra liberdade parece tomar outro sentido do que normalmente se baliza na sociedade capitalista, onde esta ideia está a serviço de uma economia de mercado ou de uma ideologia que vem se modulando a partir do iluminismo do séc. XVIII. Ao invés do “be yourself” (ilusão da liberdade de escolha diante de alguns

determinismos sociais) da ideologia liberal, a nossa população em questão parece estar diante da condição inexorável: “seja índio”, como virada alternativa à marginalização do caboclo (ser ninguém – *sujeito desidentificado*). Trata-se da liberdade radical de expressar sua origem, sua essência, o que o Toré atualiza como potência em alto grau.

A textura musical aparece indicando a comunhão de vozes, em coro. Neste bloco harmônico aparecem as vozes de mulheres, homens e crianças, num mesmo plano o que, enquanto massa sonora de coro, dispersa hierarquias. Tilton e Slobin (2002) lembram do sentido têxtil do termo *textura*, comparando as tramas dos fios de uma malha com as inter-relações melódicas. Analogamente, pode se pensar na malha social formada por todos estes indivíduos que na, textura do Toré, formam um tecido ou corpo coletivo, como os Kariri-Xocó costumam dizer. A transcrição do *Ex.9* se refere a um momento da escuta de campo durante uma determinada “brincadeira” deste Toré. Na brincadeira, assim como no ritual, a essência do cantar desliza dos territórios dos fundamentos míticos até as dimensões estéticas e subjetivas. No sentido estético, os tiradores são, em geral, homens reconhecidos por suas habilidades vocais, regra permeável a algumas exceções, pois brincar significa ter liberdade e fazer experimentações. Predominam intervalos harmônicos de terças entre as vozes. As mulheres fazem uma voz “oitavada” em relação à prima, mas podem também “oitavar” o baixo, ou fazer outros intervalos, seja em notas de passagens ou em algum momento em que “entoe bem”, como acontece também com as vozes masculinas. Há de fato uma não rigidez das possibilidades de entoação, muitas vezes se experimenta fazer uma voz e quando percebem que “não está casando”, mudam. O que determina isso, no coro, é a própria tessitura das vozes, diante do âmbito melódico, um dos aspectos musicais da divisão por gênero.

Entretanto, não se pode negar que um papel mais predominante masculino no que se refere a tirar o Toré, pode indicar: 1) modos de fazer constituir esses papéis na vida cotidiana, que não são exclusivos de comunidades indígenas, e, provavelmente, 2) ritos diferenciados por gênero no particular do sagrado.

Cada um tem seu segredo e o Ouricuri chama pela obrigação individual. Se todos se responsabilizam o ritual deve perdurar. Isto bem sedimentado, no Toré, garante um bem estar social; e a sensação subjetiva é de proteção e liberdade, intrinsecamente ligada à força coletiva.

5.4. Análise de Repertório

Considero inútil e reducionista fazer uma análise melódica extensiva do repertório registrado em campo. Transcrevi alguns exemplos escolhidos aleatoriamente dentre os que tiveram grande incidência em campo (*reunidos no Anexo II desta dissertação*).

Como pontos gerais presentes neste repertório, destaco:

⇒ Melodias normalmente no âmbito de uma 6ª maior ou de uma 7ª menor, raramente passando de uma 8ª;

⇒ Incidência grande de saltos de terças, quartas e quintas, e retorno por graus conjuntos (ascendente ou descendente);

⇒ Padrões rítmicos de p e r curtos e de mesmo tamanho (*Ex.10*);



Ex. 10

⇒ O casamento do texto-melodia segue muitas vezes padrões silábicos;

⇒ Repetição insistente da mesma nota (*ver análise do Ex. 11*);

⇒ Existência tanto de melodias tonais como modais, e de alguns padrões microtonais, principalmente nas entoações de abertura. Pode-se pensar em variações microtonais na afinação (*ver análise do*).

A entoação de abertura (a e a') já parece conceder um caráter modal: entretanto, nota-se a existência de graus conjuntos microtonais descendentes (Fa e o Mib são notas aproximadas - ora estão *comas* mais altas, ora mais baixas). Não é possível afirmar que se trata de outro sistema musical, nem que esta característica seja generalizada entre os índios Kariri-Xocó. Padrões de cantos melismáticos e outras referências de

afinação convivem no Nordeste do país. A interpolação de modelos múltiplos acústicos e de afinação se reflete, por exemplo, na música feita pelos violeiros e *rabequeiros*.

T. $\overset{a}{\text{---}}$ $\overset{a'}{\text{---}}$ $\overset{p}{\text{---}}$
 Hô lê lê - yê - - Yê hê la - yá Hô lê lê yê - - Yê hê la ya la la - yá Ô lê
 C. $\overset{r}{\text{---}}$
 $\overset{p'}{\text{---}}$ $\overset{p}{\text{---}}$
 A la la - yê - - - ê Ah la la - yá
 T. $\overset{r}{\text{---}}$ $\overset{r}{\text{---}}$ $\overset{r}{\text{---}}$
 rê hêy há Ô lê rê hêy há Ô lê
 ... = repetições indeterminadas de p e r
 ↷ = aproximação microtonal

Ex. 11

Segundo Tiago de Oliveira Pinto (2001), é comum entre os tocadores de pífanos e de gaitas do interior de Pernambuco e da Paraíba o uso das “terças neutras”, removendo o as terças menores e maiores da melodia, o que permite uma suspensão tonal e a fuga ao modelo de afinação temperada. Hornbostel (1999), em seu trabalho sobre tonalidade e *ethos*, registra a ocorrência de flautas pan no Nordeste brasileiro, que têm um sistema próprio de relações entre seus tons, “fora do temperamento”, cuja técnica singular de sopro (*overblow*) alcança outros registros agudos em ciclos de quarta (*quartenzirkel*).

Dessa forma, minha hipótese é de que a percepção e cognição musical de certa parcela da população dessa região, onde vivem os Kariri-Xocó, bem como outros territórios nacionais, é marcada pela convivência e justaposição do sistema tonal, com sistemas modais e microtonais de relação e afinação. E, dessa forma, estes elementos regionais estão difundidos na música do Toré.

Ainda na entoação de abertura, nota-se a ocorrência de um deslizamento descendente de 2ª menor, o que desloca a tensão inicial do Lab para o Sol e finalmente

“repousar” em Sib. Aí aparecem, além dos saltos de terça, dois intervalos bem característicos de um modalismo nordestino, na redução analítica. A 7ª menor descendente formada entre o Lab e o Sib e a 4ª aumentada descendente formada entre o Mib e o Sib (nota de atração modal).

A entoação de abertura normalmente segue um padrão rítmico mais livre, ao que se sucede a estrutura pergunta e resposta, marcada pelo padrão isorrítmico do maracá. Há então uma modificação da característica melismática para um padrão de repetição das notas numa mesma célula rítmica. Pergunta \underline{p} [Re b (3X) Fa]. Pergunta \underline{p}' [Lab Sol Fa Mib]. Resposta [Mib (3x) Fa Reb]. Este padrão de três notas iguais seguidas de intervalos de 2ª ou 3ª é bastante característico de alguns cantos de Toré de outras etnias; \underline{p} e \underline{r} formam um espelho intervalar [Reb – Fa X Fa – Reb]. Isso repetido indefinidamente, com o acréscimo das outras vozes, traz como resultante psicoacústica um *ostinato* rítmico-melódico de três graus separados pelo intervalo de um tom (Reb – Mib – Fa), num estilo que se reconhece em alguns cantos indígenas baseados numa articulação fonética repetitiva.

5.5. Espelho Melódico e Imagem do Índio

Recapitulando, para deixar mais claro a relação intrínseca entre estrutura musical e textual, optei por dividir a forma genérica do Toré na letra A (abertura) e na letra D (pergunta e resposta).

Mesmo em A, a melodia e o texto já podem sugerir um diálogo através de padrões de células rítmicas que se repetem em semifrases espelhadas. Esta estrutura aparece comumente no cancionário nordestino, onde a métrica musical padronizada facilita a improvisação de rimas, por meio de uma métrica poética.



Ex. 12

No canto de abertura anterior (*Ex. 12*), tirado de um Toré considerado “antigo” pelos meus interlocutores, temos uma simetria perfeita de cada semifrase repetindo o mesmo padrão de células rítmicas, com igual duração de compassos. Inicia-se α com um arpejo ascendente de Do (Do, Mi, Sol), e termina-se β com o mesmo arpejo agora descendente. Isto completa a parte a , que é repetida; b começa repetindo a semifrase β e parte para α' , que faz um movimento de afastamento ascendente e retorno descendente para Do (Do Mi, Re Do), finalizando como o bordão clássico Do La Do. Não vou me deter sobre esta análise, pois se trata de um exemplo bem conhecido de movimento tonal. Se não soubéssemos se tratar de um Toré, bem poderíamos sugerir um acompanhamento instrumental desta melodia numa cadência I, IV e V, assemelhando-se a diversas cantigas da região, inclusive pela métrica de seu texto.

Papagaio amarelo que cantou no chã da serra Batam palma Ó Deus viva Os caboclos tâona Terra

Ex. 13

Na análise de um Toré os elementos textuais são indissociáveis dos parâmetros musicais e de seu contexto. Entretanto, o que quero chamar a atenção aqui diz respeito ao fato de que as escolhas ritmico-melódicas poderem reforçar certas significações textuais. No exemplo destacado (*Ex. 12 e 13*), a estrutura em espelhamento e repetição sugere “estar a serviço” da afirmação da identidade indígena.

O canto do pássaro anuncia e equivale na repetição de β à exaltação (*Batam palma Ó Deus viva!*) da presença dos “caboclos” na *Terra*. As palavras que se referem à anunciação (*que cantou*) e exaltação (*batam palma*), portanto elevação, estão nas notas mais agudas da melodia (La e Sol). A melodia repousa na tônica confirmando não só a presença como o pertencimento dos caboclos a Terra, uma equivalência entre índio e natureza, o que acontece em muitas outras letras de Toré.

Sabendo que são melodias análogas a esta que são amplamente difundidas em certas regiões do Nordeste, representam em última instância o índio sertanejo, ligado a uma rede de transmissão da tradição oral regional. Contudo, ao fazer incidir os elementos fonemáticos atribuídos a uma cultura específica, num território de fricção interétnica, o Toré faz simbolizar a própria identidade indígena desses chamados povos misturados.



**FECHAMENTO:
PALAVRAS ESFUMAÇADAS**



Nas últimas semanas do mês de abril do ano de 2008, o calendário de apresentações da Reserva Thá-Fene estava intenso: muitas vezes, tinham que ser divididos grupos para atender compromissos simultâneos e contar com a ajuda de pessoas próximas para o transporte. Em algumas ocasiões, meu carro serviu a este propósito entre uma apresentação e outra, quando seguíamos viagem cantando com bastante empolgação. Um repertório inesgotável se destilava nos trajetos diversos da cidade, chamando a atenção de outros motoristas e transeuntes. As crianças nas ruas apontavam gritando - “Índio! Índio! Índio!”. Outras pessoas brincavam, pedindo para não fazerem a dança da chuva em dias nublados.

Nestas situações, o Toré não só modifica a paisagem sonora de Salvador como é ele mesmo um veículo que circula pela cidade, através dos espaços de interação que promove. Seja numa praia, numa faculdade, em praças públicas ou em outros locais, veicula-se nos bastidores das performances de Toré o espírito de equipe desses grupos Kariri-Xocó, intensificado pela convivência interna e externa, em que o senso de humor e a espontaneidade são marcas importantes. A despeito da atribuição de um caráter demasiadamente sério e sagrado aos rituais, tratando-se de etnografia indígena, Clastres faz lembrar que um mito pode “*ao mesmo tempo* falar de coisas solenes e fazer rir aqueles que o escutam” (2007, 148). No que pude incorporar, o Toré faz experimentar a diversão. Seus contornos melódicos e textos estão a tal ponto impregnados na minha memória, que aprendi a entoá-los e, principalmente, a sentir prazer em repeti-los em grupo. Isto é o que me reservo apontar como aprendizado subjetivo de um modo singular de vivenciar a música, oportunizado pelo grupo da Thá-Fene. Ao mesmo tempo em que algumas nuances deste aprendizado escapam à objetivação que uma pesquisa exige, elas são de fundamental importância para o que defini metodologicamente, a partir de Geertz (1989), como “entendimento situado” no campo da etnomusicologia. Um aprendizado que se deu cotidianamente por jogos de linguagem ou na experiência do corpo. Discursos como “*Você deve sentir... O Toré é livre*”, tantas vezes repetidos por meus interlocutores, constituem palavras-chave de afirmação da espontaneidade na brincadeira do Toré. Assim, este grupo se permite relativizar chistosamente a própria tradição, como nas paródias inventadas por Piuí ou nas brincadeiras de entoar versos de D. Chica. Ao mesmo tempo, podemos pensar que a ênfase que meus interlocutores dão na dimensão da vivência, do jogo, denota uma concepção da divisão entre os fenômenos que existem para serem sentidos daqueles que

podem ser explicados. Nesta visão, a música, ou pelo menos o Toré, perde sentido se for explicado. Deixa de ser.

Pela via da música, um discurso próprio em relação à cultura indígena é difundido. O índio vem musicalizando “o outro”. Este vetor de contágio é importante na compreensão do fenômeno abordado: o Toré, *a musicalidade e subjetividade indígena constituindo um território transcultural*. Seus discursos e performances rituais refletem tanto um caráter sagrado quanto uma brincadeira, o que permitiu um fluxo livre pela cidade. Esta permeabilidade e multiplicidade de sentidos tem sido fundamental para que o Toré se espalhe. Ele pode ser cantarolado no carro ou assoviado distraidamente, pelo prazer estético e integrativo que a música efetua e, paralelamente, em outros contextos, reveste-se de um sentido cerimonial e características performáticas próprias. Neste sentido, os seus usos e funções, retornando o conceito de Merriam (1964), são sempre mais livres, despreziosos e mutantes do que o discurso cultural consegue dar conta.

Quando os índios fazem o Toré na cidade, proporcionam momentos de relaxamento a si mesmos e aos outros, embora, para muitos estudiosos, isto seja uma motivação menos relevante do que a sacralidade do ritual ou sua faceta política e econômica, como argumenta Clastres (2007). Como tradição que se reinventa na modernidade, o Toré faz “circular a brincadeira” nos espaços urbanos e reflete, em última instância, a liberdade expressiva do som e do movimento, desobrigada da função semântica. A música tanto efetua um deslocamento ou uma suspensão do sentido, ao jogar foneticamente com as palavras e com o sotaque indígena. E a própria estrutura do Toré parece “sacralizar” os sons, por meio de repetição e variação de intensidade, ganhando potência neste ato de reverberação constante.

O que se percebe, durante uma vivência ao redor da fogueira, é a imersão num outro plano de experiência que esta corporalidade e musicalidade provocam nos não indígenas, mesmo quando não se trata de um público místico. Algumas pessoas se mantêm agradecidas por benefícios curativos ou espirituais que disseram obter com trabalhos indígenas. Outras se regozijam da experiência de retorno à natureza, ao “primitivo”, ou falam da liberdade de cantar e dançar descalços. Percebi que certos participantes, depois de muito tempo de convivência, acabam aprendendo alguns cantos, mesmo que o “sotaque” imponha dificuldades. Infelizmente, esta pesquisa não pôde (e não vislumbrou) realizar entrevistas sistemáticas com o público não indígena sobre a música do Toré,

impossibilitando um contraponto às minhas observações e inferências. Os protagonistas que foquei são os índios e a cidade, como campo de relação. O Toré é, então, tratado como fenômeno de mediação entre eles e efetua um canal de reterritorialização indígena, sempre a partir da ligação originária com a aldeia.

Concordo com autores como Herbetta (2007), que apontam o Toré como uma linguagem franca do índio do Nordeste. Muitas etnias afirmam ser esse o idioma delas, já que perderam seus dialetos ancestrais. As aldeias costumam trocar repertórios e modos performáticos entre si. As próprias escolas indígenas usam um repertório de Toré ampliado (multiétnico) visando o “resgate” da língua e de outros traços culturais. Em um encontro interétnico, é possível observar todos os índios cantando conjuntamente repertórios variados, denotando um entendimento comum das características estilísticas musicais e um compartilhamento de um “estado de espírito” de comunhão ao se fazer o Toré. Por outro lado, sua performance vai afirmar a condição legítima de índio, sendo, para alguns povos, a face pública de seu regime secreto.

A despeito de traços semelhantes em relação a certas etnias, destacam-se características singulares no Toré Kariri-Xocó, reconhecidas pelo próprio grupo, por outros índios e por alguns pesquisadores, aos quais pude mostrar minhas gravações de campo. O Toré Kariri-Xocó reflete a história cultural de índios que viveram e vivem às margens do Rio São Francisco, na região multifronteiriça que contempla os estados de Alagoas, Sergipe e Pernambuco. Seu modo de tratamento poético-vocal está difundido na população rural trabalhadora em plantações de arroz. Dessa forma, alguns índios Kariri-Xocó afirmam que o rojão (canto de trabalho) é “coisa de índio”, assim como o Toré. Este pertencimento é definido pela tomada de consciência indígena e pela ocorrência de ambas as práticas musicais desde tempos imemoriais. Como duas séries que só se separariam pelo olhar taxonômico *outsider* (ético), o Toré e o rojão Kariri-Xocó integram uma zona de musicalidade identificada intimamente pelos seus praticantes. Neste sentido, o Toré Kariri-Xocó pode ser visto como estando mais próximo do rojão do que do toré de alguma outra etnia. Por exemplo, o tratamento das vozes presentes no Toré e rojão se constitui um dos principais focos de distinção do Toré Kariri-Xocó, enquanto algumas etnias cantam em uníssono ou apenas “oitavando”.

A plasticidade da cultura musical Kariri-Xocó e as zonas de convivência com outras culturas permitem percorrer variações de modos de fazer Toré, continuamente se

reinventando. O produto híbrido, em vez de o pensarmos simplesmente como quebra da tradição, pode gerar novas forças de afirmação musical, tanto no terreno estético como na integração a outros contextos culturais, como sugere Canclini (1990). Assim como a inspiração no comportamento dos animais permite criar novos movimentos, sonoridades e danças, a tradição regional mantém-se uma fonte de inspiração para o Toré, seja na dança do boi, no coco, nos trotes de cavalo, no imitar passarinhos, aboios, lendas, mitos e brincadeiras da cobra, da onça, do urubu.

Preferi não delinear, nesta pesquisa, fronteiras de gênero e estilo, o que representaria apenas seguir uma tradição musicológica, sem reverberação em campo. Igualmente, considero inócuo tratar categoricamente de sistemas musicais. Limito-me a apontar a presença no repertório de Toré de séries compostas por combinatórias tonais, modais e incidência de afinações microtonais. Neste caso, é mais cauteloso não demarcar a dominância de um dos sistemas, embora a tendência analítica ocidental seja “escutar” de modo generalizado o tonalismo nas culturas musicais integradas. Ao mesmo tempo, uma parte do repertório Kariri-Xocó apresenta traços privilegiadamente reconhecidos pela literatura etnomusicológica como música indígena: melodias com intervalos muito próximos; a presença de *ostinatos*; padrão isorrítmico; o acompanhamento do maracá; canto em sotaque; células rítmico-melódicas curtas e repetidas em espelhamentos; presença de ataques vocais, gritos e vocalizações imitando sons da natureza.

A repetição indeterminada e dinâmica opera, em quem participa do Toré, um deslizamento psicoacústico entre a zona de pregnância do fenômeno melódico e do fenômeno rítmico. Em certos momentos, perde-se a referência tonal, quando emerge a “respiração rítmica” de uma massa sonora. Em alguns cantos, a riqueza de harmônicos gerada por vozes “destemperadas” resulta na percepção do movimento melódico como um contínuo; outras vezes, como um *ostinato*. Entretanto, as transcrições em partituras tradicionais tendem a apresentar a ideia parcial de um padrão monótono. Para uma compreensão musicológica da quebra da monotonia, seria importante realizar, em trabalhos posteriores, análises musicais que contemplem os espectros sonoros resultantes da entoação vocal em bloco. Subjetivamente, o movimento de repetição e diferença permite vivenciar tanto catarses como experiências de transcendência, como quando se entoa mantras ou nas técnicas xamânicas de êxtase envolvendo canto e dança (Eliade 2002).

É importante frisar que as variáveis aqui apontadas da interação simbólica e subjetiva efetuada na performance do Toré dizem respeito apenas à faceta visível e revelada desta cultura: a ponta do iceberg. Toda a experiência mágico-espiritual que os índios carregam a partir do Ouricuri secreto influencia tanto na senso-percepção como na motivação e produção de sentido das performances de Toré. Migrando para a cidade, uma linguagem transcodificada surge da interação com novas regras sociais, a demanda dos não índios e a necessidade de manutenção de um território subjetivo íntegro, preservando o segredo.

A reserva Thá-Fene aparece como um agenciamento coletivo que tem possibilitado a alguns grupos de índios não tentarem a sorte na cidade tão sozinhos ou dependentes de um tutelamento, conforme argumentam. Quando o Pajé diz, abençoando a reserva: *“Aqui [Thá-Fene] é a mesma coisa que lá [aldeia]... está protegido também”*, referenda a constituição deste território indígena em um pedaço de mata urbana, enquanto simulacro das terras do Ouricuri, ao mesmo tempo em que é um novo território sacralizado pelas práticas rituais cotidianas. O Toré é uma ponte entre estes lugares. Uma ponte de sacralização e de retorno à experiência da Origem, em um processo de invenção de uma “aldeia mítica”. Na simbologia da Thá-Fene, gera sementes: a renovação do espírito indígena. Na cultura maia, as árvores aparecem como símbolos da origem, em que as raízes simbolizam o contato com os ancestrais, o tronco, a atualidade da cultura e os frutos, o contato com a espiritualidade. Já os Kariri-Xocó se dizem “tronco” simbolizando tanto uma Origem direta, como a presença da ancestralidade que sustenta sua força cultural. *“Nosso Toré é forte e tem ciência”*, diz Dona Chica. Trata-se de um balizador subjetivo: com um tronco forte, é possível a estes índios se ocuparem das sementes contidas nos frutos. Quando a saudade da família aperta, quando se sentem tristes, para afastar algum perigo, cantam o Toré, assim como para se afirmarem índios ou para ensinar e “espiritualizar” o não índio, invertendo as relações históricas de dominação ideológica. Cantam Toré também ao passo que vendem artesanato. Na metáfora da semente, a música do Toré vem semeando outros campos de sobrevivência e de inserção desses índios: aparecer na TV, dar palestras, gravar um CD ou DVD. Esses novos territórios aparecem como horizonte alternativo às condições de extrema pobreza e desamparo das aldeias.

Entretanto, este processo se resume a poucos índios, que podem se diferenciar culturalmente e até economicamente, desde que os primeiros grupos de Toré começaram a

viajar para centros urbanos. A Thá-Fene, na Grande Salvador, e mais algumas poucas organizações em São Paulo e em Brasília representam tanto polos divulgadores da cultura Kariri-Xocó como espaços educativos para os índios mais jovens. Contudo, a maior parte das conclusões aqui apresentadas a respeito das tendências do Toré na cidade deve ser vista dentro dos limites de um estudo de caso e da temporalidade de uma pesquisa de mestrado. Um verdadeiro estudo etnomusicológico das mudanças musicais só pode ser feito diacronicamente, como sugere Blacking (1995).

Um campo aberto a futuras pesquisas englobaria descrever os processos de mudança de repertório e de traços performáticos em grupos de Toré Kariri-Xocó, bem como os fluxos interétnicos e interculturais de difusão de repertório, a partir do espaço urbano e da midiaticização do Toré. Que diferenças aparecem com estes novos fluxos comunicativos em relação às transmissões orais entre as aldeias, acontecidas nas décadas passadas?

A rede de troca de repertórios é importante para o reavivamento de algumas características musicais bem como para a afinidade e aliança interétnica, apesar de alguns discursos indígenas apontarem a necessidade de se diferenciar e se fazerem reconhecidos enquanto etnia e não como índios genéricos. Esse movimento engloba a manutenção de singularidades em seus Torés e encontra desafios de resiliência diante da lógica dos mercados culturais globalizados.

Neste contexto dito globalizado, surgem índios apresentando trabalhos musicais artísticos, incluindo cantos de Toré, ou se acoplando a uma tendência musical pan-indigenista ou ao chamado mercado da *Ethnic Music*. O campo da etnomusicologia deve poder sair das etnografias clássicas e ampliar seu foco de discussão para questões como direitos artísticos, autoria, produção cultural, processos de composição, difusão midiática; temas que até pouco tempo pareciam estranhos, em se tratando de música feita por índios.

O próprio conceito de música vem se desconfigurando desde o advento da etnomusicologia, que argumenta a impossibilidade de se falar em experiências musicais isoladas. Fazer música em grupo, compor uma espécie de bolha sonora atemporal, como acontece nos ditos “Torés mais pegados”, engloba tanto um conjunto de elementos materiais que pertencem ao corpo sob relações de movimento e de repouso, velocidade e lentidão, força e leveza, quanto um conjunto de afetos intensivos de que um corpo é capaz

sob tal poder ou grau de potência (cf. Deleuze e Guattari 1997b, 47). A força mobilizadora de um Toré não pode ser inteiramente explicada nem pelas qualidades musicais nem pelo simbolismo atribuído. Quaisquer dos elementos que constituem o ritual, sejam os cantos entoados ou o próprio maracá, apresentam sempre qualidades mágicas enquanto atributos inseparáveis: como um totem, reintegram a força coletiva à ancestralidade.

A despeito do que os índios se preocupam em guardar como segredo, muitas dessas “qualidades mágicas” sonoro-musicais vêm sendo pesquisadas e vivenciadas por grupos que têm acesso a uma literatura cada vez mais difundida que trata de alquimia e teosofia musical, neoxamanismo, medicina oriental, vibroterapia e tantas outras, que recebem a denominação geral de práticas alternativas ou esotéricas. Muitas vezes, observei em alguns dos meus interlocutores uma consciência cautelosa, dado o interesse que estes assuntos despertam e, conseqüentemente, a impossibilidade de prever os efeitos dos usos generalizados e distorções na própria cultura indígena. Fica evidente então que, se por um lado os índios Kariri-Xocó demarcam os benefícios que trazem aos “brancos”, pela prática do Toré, em contrapartida parecem encontrar na Grande Salvador um terreno fértil, sendo possível se territorializar na cidade através de seus cantos.

Ehu!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albuquerque, Marcos Alexandre dos Santos. 2007. Mobilização Étnica na Cidade de São Paulo: O Caso dos Índios Pankararu. *Espaço Ameríndio* 1, no. 1.
<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/viewFile/2558/1519>
 (acesso em 15/03/2008).
- _____. 2008. O Dom e a Tradição Indígena Kapinawá: Ensaio sobre uma Noção Nativa de Autoria. *Religião e Sociedade* 28: 56-79
<http://www.scielo.br/pdf/rs/v28n2/a04v28n2.pdf> (acesso em 28/07/2008).
- Almeida, Luiz Sávio de. 2002. Índios e Brancos no Porto Real do Colégio. Nota Prévia. In *Índios do Nordeste: temas e problemas 3*, L. S. Almeida e Marcos Galindo (orgs.), 3:157-182. Maceió: EDUFAL.
- _____. 2003. As Ceramistas Indígenas do São Francisco. *Estudos Avançados* 17.
<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18407.pdf> (acesso em 13/10/2008).
- Andrade, Mário. 1972. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL.
- Arco Digital - Comunidade Colaborativa de Aprendizagem [blog] in *Índios On-line*.
<http://www.indiosonline.org.br/blogs/index.php> (acesso em 05/06/2008).
- Arruda, Rinaldo Sérgio Vieira. 2001. Imagens do Índio: Signos da Intolerância. In *Povos Indígenas e Tolerância: Construindo Práticas de Respeito e Solidariedade*, Luís D. B. Grpioni; Lux B. Vidal e Roseli Fischman (orgs.):43-61. São Paulo: EDUSP.
- Arruti, José Maurício P. A. 2001. Agenciamentos Políticos da "Mistura": Identificação Étnica e Segmentação Negro-Indígena entre os Pankararú e os Xocó. *Estudos Afro-Asiáticos* 23, no. 2. <http://www.scielo.br/pdf/eaa/v23n2/a01v23n2.pdf> (acesso em 12/01/2008).
- _____. 2004. A Produção da Alteridade: O Toré como Código das Conversões Missionárias e Indígenas. *Anais do VIII Congresso Afro-Luso-Brasileiro de Ciências Sociais*. <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel47/JoseArruti.pdf> (acesso em 13/12/2007).
- Baines, Stephen G. 2000. Imagens de Liderança Indígena e o Programa Waimiri-Atroari:

Índios e Usinas Hidrelétricas na Amazônia. *Revista de Antropologia* 43, no. 2. <http://www.scielo.br/pdf/ra/v43n2/v43n2a07.pdf> (acesso em 14/10/2007).

Bairrão, José Francisco Miguel Henriques. 2003. Raízes da Jurema. *Psicologia USP* 14. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642003000100009&nrm=iso (acesso em 10/12/2007).

Bandeira, Maria de Lourdes. 1972. Os Kariri de Mirandela: um Grupo Indígena Integrado., Universidade Federal da Bahia.

Barth, Fredrik (org.). 1969. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Londres: George Allen and Unwin.

Bartolomé, Miguel Alberto. 2006. As Etnogêneses: Velhos Atores e Novos Papéis no Cenário Cultural e Político. *Mana* 12. <http://www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a02v12n1.pdf> (acesso em 19/08/2008).

Bastos, Rafael J. de Menezes. 1995. Esboço de uma Antropologia da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. In *Anuário Antropológico* 93:9-73. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. 1999. *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: EDUFSC.

_____. 2004. Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje. In *Anais do II Encontro Nacional da ABET*:89-102. Salvador: ABET/ CNPQ/ Contexto.

_____. 2006. Música nas Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte (Primeira Parte). *Antropologia em Primeira Mão* no. 86. <http://www.antropologia.ufsc.br/86%5B1%5D.pdf> (acesso em 12/12/2007).

_____. 2007. Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. *Mana* 13. <http://www.scielo.br/pdf/mana/v13n2/01.pdf> (acesso em 13/01/2008).

Bastos, Rafael J. de Menezes e Acácio Tadeu de C. Piedade. 1999. Sopros da Amazônia: sobre as Músicas das Sociedades Tupi-Guarani (Ensaio Bibliográfico). *Mana* 5. <http://www.scielo.br/pdf/mana/v5n2/v5n2a05.pdf> (acesso em 01/03/2007).

Baudrillard, Jean. 1995. *A Sociedade de Consumo*. Rio de Janeiro: Elfos.

- Béhague, Gerard. 2003. "Brazil". In *The New Grove Dictionary of Music Online*.
<http://www.grovemusic.com> (acesso em 26/03/2008).
- _____. 2004. Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje. In *Anais do II Encontro Nacional da ABET*:89-102. Salvador: CNPQ, Contexto.
- Belluzzo, Ana Maria de M. 2005. A Lógica das Imagens e os Habitantes do Novo Mundo. In *Índios no Brasil*, Luís D. B. Grupioni (org.):47-58. São Paulo: Global.
- Bittencourt, Luciana A. 1998. Algumas Considerações sobre o Uso da Imagem Fotográfica na Pesquisa Antropológica. In *Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais*, Bela Feldman-Bianco e Míriam L.M. Leite (orgs.). Campinas: Papyrus
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* London: Faber & Faber.
- _____. 1979. The Study of Man as Music-Maker. In *The Performing Art Music and Dance*, ed. J. Blacking e J.W. Kealiinohomoku: 33-45. New York: Mouton Publishers.
- _____. 1995. *Music, Culture and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Escritos de Educação*. M. Alice Nogueira e Afrânio Catani (orgs.). Rio de Janeiro: Vozes.
- _____. 2004. *Os Usos Sociais da Ciência: Por uma Sociologia Clínica do Campo Científico*. São Paulo: Ed. UNESP.
- _____. 2008. *Homo Academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Brasileiro, Sheila. 1999. Povo Indígena Kiriri: Emergência Étnica, Conquista territorial e Faccionalismo. In *A Viagem da Volta: Etnicidade, Política e Reelaboração Cultural no Nordeste Indígena*. J. P. de Oliveira (org.):173-196. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Camêu, Helza. 1977. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura.

- Campos, Carla Siqueira. 2006. Por uma Antropologia Ecológica dos Fulni-ô de Águas Belas. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco.
- Canclini, Néstor García. 1983. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2003. Noticias Recientes sobre la Hibridación. *Trans [on-line]: Revista Transcultural de Música* 7. <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm> (acesso em 18/10/2006).
- _____. 1990. *Culturas Híbridas - Estrategias para Entrar e Salir de la Modernidad*. México: Editora Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- _____. 1999. *La Globalización Imaginada*. México: Paidós.
- Carvalho, Maria Rosário de. 2007. Os Índios Pedem Passagem. *Cienc. Cult [on-line]* 59, no. 2. <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n2/a14v59n2.pdf> (acesso em 13/01/2008).
- Carvalho, Priscila D. 2007. Índios na Cidade. *Porantim: Em Defesa da Causa Indígena* Ano XXVII, no. 290.
- Cascudo, Luís da Câmara. 1998. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 9ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Castro, Eduardo Viveiros de. 1986. *Araweté: Os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Certeau, Michel de. 1994. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- Chauí, Marilena de S. 2005. 500 Anos – Caminhos da Memória, Trilhas do Futuro. In *Índios no Brasil*:11-12. São Paulo: Global.
- Clastres, Pierre. 2007. *A Sociedade Contra o Estado: Pesquisas de Antropologia Política*. Rio de Janeiro: Cosacnaify.
- Clifford, James. 2001. *Dilemas de la Cultura: Antropología, Literatura y Arte en la Perspectiva Posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

CIMI. Conselho Indigenista Missionário (web site). <http://www.cimi.org.br/> (acesso em 12/04/2008).

Coelho, Luís Fernando Hering 2004. Música Indígena no Mercado: Sobre Demandas, Mensagens e Ruídos no (Des)Encontro Intermusical. *Campos - Revista de Antropologia Social* 5: 151-166.

Cohn, Clarice. 2001. Culturas em Transformação: Os Índios e a Civilização. *São Paulo em Perspectiva* 15. <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8575.pdf> (acesso em 17/12/2007).

Costa, Sérgio. 2002. A Construção Sociológica da Raça no Brasil. *Estudos Afro-Asiáticos* 24. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2002000100003&nrm=iso (acesso em 15/12/2007).

Cunha, Manuela Carneiro da. 1990. Imagens de Índios do Brasil: o Século XVI. *Estudos Avançados* 4. <http://www.scielo.br/pdf/ea/v4n10/v4n10a05.pdf> (acesso em 15/11/2007).

_____. 1992. Introdução a uma História Indígena. In *História dos Índios no Brasil*, M. C. da Cunha (org.). São Paulo: Companhia das Letras, FAPESP/SMC.

_____. 1994. O futuro da questão indígena. *Estudos Avançados* 8. <http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n20/v8n20a16.pdf> (acesso em 03/01/2007).

Dal Poz, João. 2003. A Etnia como Sistema: Contato, Fricção e Identidade no Brasil indígena. *Sociedade e Cultura* 6. <http://revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/viewFile/918/1122> (acesso em 18/11/2007).

Dantas, Beatriz, J. Augusto L. Sampaio e M. Rosário de Carvalho. 1992. Os Povos Indígenas no Nordeste Brasileiro: um esboço histórico. In *História dos índios no Brasil*, M. Carneiro da Cunha (org.):431-456. São Paulo: Companhia das Letras, FAPESP/SMC.

Deleuze, Gilles. 1988. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal.

_____. 1998. *Lógica do Sentido*. Filosofia: Estudos. São Paulo: Perspectiva.

Deleuze, Gilles e Claire Parnet. 1998. *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta.

Deleuze, Gilles e Felix Guattari. 1995. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.1*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

_____. 1996. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.3*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

_____. 1997a. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.4*. São Paulo: Ed. 34.

_____. 1997b. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.5*. São Paulo: Ed. 34.

Eliade, Mircea. 1998. *Tratado da História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 1999. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2002. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes.

Ellingson, Ter. 1992. Theory and Method: Transcription. In *Ethnomusicology: An Introduction*, Helen Myers: 110-152. New York: W. W. Norton & Company.

Erikson, Philippe. 2000. "I", "Uuu", "Shhh": Gritos, Sexos e Metamorfoses entre os Matis. *Mana* 6 6 (2). <http://www.scielo.br/pdf/mana/v6n2/3297.pdf> (acesso em 10/08/2007).

Erthal, Regina M. de Carvalho. 2000. O Trabalho do Antropólogo. *Mana* 6. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132000000100009&nrm=iso (acesso em 07/01/2008).

Espinosa, Baruch de. 1984. *Ética: Demostrada Según el Orden Geométrico* Madrid: Editora Nacional.

Fabre, Alain. 2005. Diccionario Etnolingüístico y guía bibliográfica de los pueblos indígenas sudamericanos [Edición electrónica]. <http://butler.cc.tut.fi/~fabre/BookInternetVersio/Alkusivu.html> (acesso em 13/04/2008).

- Ferreira, Aurélio Buarque de H. s.d. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Foucault, Michel. 1979. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Frank, Erwin H. 2005. Viajar é Preciso: Theodor Koch-Grünberg e a Völkerkunde Alemã do século XIX. *Revista de Antropologia* 48. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012005000200005&nrm=iso (acesso em 07/01/2008).
- Fulni-ô. 2001. Sebastián Gerlic (ed.). *Índios na Visão dos Índios*. Salvador: Águia Dourada (coord.).
- FUNAI. 2005. *Legislação Indigenista Brasileira e Normas Correlatas*. Magalhães (org.). Brasília: FUNAI/CGDOC.
- _____. 2008a. Sistema de Terras Indígenas. *Base de Dados Intranet*. (acesso em 30/06/2008).
- _____. Fundação Nacional do Índio (web site). <http://www.funai.gov.br/> (acesso em 14/04/2008).
- Gadamer, Henry, Gilles Deleuze e Henry Miller. 2007. *Sala e cozinha*: Ed. 34.
- Galindo, M. 2004. O Governo das Almas: A Expansão Colonial no País dos Tapuias - Séculos XVII e XVIII. Tese de Doutorado, Leiden University.
- Geertz, Clifford. 1989. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora.
- _____. 2001. *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Gennep, A. van. 1960. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Goffman, Erving. 1985. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Antropologia 8. Petrópolis: Vozes.

- Grünewald, Rodrigo de Azeredo. 1999. Etnogênese e “Regime de Índio” na Serra do Umã. In *A Viagem da Volta: Etnicidade, Política e Reelaboração Cultural no Nordeste Indígena*. J. Pacheco de Oliveira (org.):137-172. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- _____. 2005. As Múltiplas Incertezas do Toré. In *Toré: Regime Encantado do Nordeste*, Rodrigo de A. Grünewald (org.):13-38. Recife: Fundaj / Ed. Massangana.
- _____. 2006. A Jurema no “Regime de Índio”: O Caso Atikum. In *As Muitas Faces da Jurema*, Clarice N. da Mota; Ulysses P. Albuquerque (orgs.):97-124. Recife: NUPPEA.
- Guattari, Felix. 1990. *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus.
- Guimarães, Francisco A. Moraes. 2007. As Ações Afirmativas para os Povos Indígenas no Âmbito da Universidade do Estado da Bahia - UNEB. *Anais Eletrônicos do II Seminário Povos Indígenas e Sustentabilidade: Saberes e Práticas Culturais na Universidade*. <http://www.rededesaberes.org/eventos/anais/textos/pdf/GT%20-%202/> (acesso em 18/11/2007).
- Hammersley, Martin e P. Atkinson. 1983. *Ethnography: Principles in Practice*. London and New York: Routledge.
- Hebetta, Alexandre Ferraz. “A Idioma” dos Índios Kalakó: Por uma Etnografia da Música no Alto-Sertão Alagoano. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Hill, Jonathan D. “Musicalizando” o Outro: Ironia Ritual e Resistência Étnica Wakuénai (Venezuela). In *Pacificando o Branco: Cosmologias do Contato Norte-Amazônico*, Bruce Albert e Alcida Rita Ramos (orgs.):347-368. São Paulo: UNESP.
- Hobsbawm, Eric. 1984. Introduction: Inventing Traditions. In *The Invention of Tradition*, Eric Hobsbawm e Terence Ranger: 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hood, Mantle. 1960. The Challenge of Bi-musicality. 55-59.
- Hoornaert, Eduardo e Benedito Prezia. 2000. *Esta Terra tinha Dono*. Guarulhos: Editora FTD.

Hornbostel, Erich Moritz von, Christian Kaden e Erich Stockmann. 1999. *Tonart und Ethos: Aufsätze zu Musikethnologie und Musikpsychologie*. Wilhelmshaven: Noetzel, Heirichshofen-Bücher.

Hungria, Hector. "Pagé Suíra Kariri-Xocó (vídeo)". <http://www.youtube.com/watch?v=ABbBxZ2p65s> (acesso em 04/01/2008).

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (web site). <http://www.ibge.gov.br/home/> (acesso em 14/05/2008).

Índios On Line [web site]. <http://www.indiosonline.org.br/> (acesso em 05/06/2008).

ISA. 2008. Povos Indígenas no Brasil [Enciclopédia Online]. <http://www.socioambiental.org/pib/index.html> (acesso em 04/06/2008).

Kariri-Xocó. 1999. Sebastián Gerlic (ed.). *Índios na Visão dos Índios*. Salvador: Águia Dourada (coord.).

Kiefer, Bruno. 1976. *História da Música Brasileira: Dos Primórdios ao Início do Séc. XX*. Porto Alegre: Editora Movimento.

Koch-Grünberg, Theodor. 2006. *Do Roraima ao Orinoco*. São Paulo: Ed. UNESP.

Kohler, Florent 2007. Le Monde Sauvage et la Terre des Ancetres : les Pataxó du Mont Pascal (Bahia, Brésil). <http://nuevomundo.revues.org/document12822.html> (acesso em 12/12/2007).

Langdon, E. e Jean Matteson. 1996. Introdução: Xamanismo - Velhas e Novas Perspectivas. In *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*, Langdon (org.):9-38. Florianópolis: Editora da UFSC.

Lévi-Strauss, Claude. 1973. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. 1989. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus.

_____. 1991. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1993. *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. 1996. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lubisco, Nidia M. Lienert e Sônia C. Vieira. 2003. *Manual de Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses*. Salvador: EDUFBA.

Lühning, Angela. 2004. Manuel Veiga: a Metarmofose Pensante. In *Por uma Etnomusicologia Brasileira: Festschrift Manuel Veiga*, Pablo S. Blanco:37-39. Salvador: PPGMUS-UFBA.

_____. 2005. 100 Anos de Etnomusicologia no Brasil. In *Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Salvador: ABET/CNPq/Contexto.

_____. 2006. Etnomusicologia Brasileira como Etnomusicologia Participativa: Inquietudes em relação às músicas brasileiras. In *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*, Rosângela Tugny e Rubem Queirz (orgs.): 37-55. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Magalhães, Luiz César M. 1994. *A Música do Povo Calado: Um Estudo do Toré Kiriri*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia.

_____. 1998. *From Peasant to Indian: A Study of the Toré Ritual Songs and the Recreation of Tradition in a Brazilian Indian Community*. Tese de Doutorado, Columbya University.

_____. 1999. 500 anos: Música Indígena e Identidade Cultural. In *Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (CD-Room)*, ed. ANPPOM/UFBA:1-7. Salvador.

Malinowski, Bronislaw K. 1978. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

Martins, José de Souza. 1990. A Música Sertaneja entre o Pão e o Circo. *Travessia – Revista do Migrante* 7, ano 3: 13-16.

Mata, Vera Lúcia Calheiros. 1989. *A Semente da Terra: Identidade e Conquista Territorial por um Grupo Indígena Integrado*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. 1999. Verbete Kariri-Xocó. *Enciclopédia Povos Indígenas do Brasil (on-line)*. <http://www.socioambiental.org/pib/epi/kariri/kariri.shtm> (acesso em 15 dez. 2007).

- Matta, Roberto da. 1987. *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. 2000. Individualidade e Liminaridade: Considerações sobre os Ritos de Passagem e a Modernidade. *Mana* 6. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132000000100001&nrm=iso (acesso em 07/01/2008).
- Mauss, Marcel. 2003. Ensaio sobre a Dádiva: Forma e Razão da Troca nas Sociedades Arcaicas. In *Sociologia e Antropologia (coletânea de textos do autor)*:185-314. São Paulo: Cosacnaify.
- Meador, Robert E. 1976. Índios do Nordeste - Levantamento sobre os Remanescentes Tribais do Nordeste Brasileiro. *Publicação da Sociedade Internacional de Lingüística*. <http://www.sil.org/americas/brasil/PUBLICNS/LING/IndNord.pdf> (acesso em 13/01/2008).
- Melatti, Júlio César. 1972. *O Messianismo Kraho*. Coleção Antropologia e Sociologia. São Paulo: Herder.
- _____. 1987. *Índios do Brasil*. Estudos Brasileiros. São Paulo-Brasília: UCITEC / Editora Universidade de Brasília.
- _____. 1990. Personagem e Pessoa. In *Anuário Antropológico/87*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília/ Tempo Brasileiro.
- _____. 2002. Índios da América do Sul: Áreas Etnográficas (curso on-line). <http://www.orbita.starmedia.com/~i.n.d.i.o.s/ias/ias.htm> (acesso em 17/10/2005).
- Melo, Julliana de. 2007. *A Retomada Indígena* (reportagem). *JC Online*. <http://www2.uol.com.br/JC/sites/indios/cultura1.html> (acesso em 15/10/2007).
- Mello, Maria Ignez Cruz 2006. Ukitsapai:O “Ciúme/Inveja” na Música e nos Rituais Wauja. *Revista Antropológicas* 17, no. 1. <http://www.ufpe.br/revistaanthropologicas/internas/ultimo-volume.php> (acesso em 13/10/2007).
- Merleau-Ponty, Maurice. 1999. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

- Montardo, Deise Lucy Oliveira. 2002. *Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- _____. 2006. A Música como “Caminho” no Repertório do Xamanismo Guarani. *Revista Antropológicas* 17(1), no. ano 10. <http://www.ufpe.br/revistaantropologicas/internas/ultimo-volume.php> (acesso em 10/11/2007).
- Mota, Clarice Novaes da. 1987. *As Jurema told us: Kariri-Shoko and Shoko mode of utilization of medical plants in the context of modern Northeastern Brazil*. Tese de Doutorado, Univ. of Texas.
- _____. 1996. Sob as Ordens da Jurema: o Xamã Kariri-Xocó. In *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*, Jean Matteson e E. Langdon (orgs.):267-295. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- _____. 2005. Performance e Significações do Toré: O Caso dos Xocó e Kariri-Xocó. In *Toré - Regime Encantado do Índio do Nordeste*, Rodrigo de A. Grünwald (org.):173-186. Recife: Fundaj / Ed. Massangana.
- _____. 2007. *Os filhos de Jurema na Floresta dos Espíritos: Ritual e Cura entre dois Grupos Indígenas do Nordeste Brasileiro*. Índios do Nordeste: Temas e Problemas. Maceió: EDUFAL.
- Mota, Clarice N. e José F. P. de Barros. 2002. O Complexo da Jurema: Representações e Drama Social Negro-Indígena. In *As Muitas Faces da Jurema: da Espécie Botânica à Divindade Afro-Indígena*, Clarice N. da Mota e Ulysses P. Albuquerque (orgs.):19-60. Recife: Ed. Bagaço.
- Nascimento, Marcos Tromboni de S. 1994. *O Tronco da Jurema. Ritual e Etnicidade entre os Povos Indígenas do Nordeste: O Caso Kiriri*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia.
- Nascimento, Romério H. Zeferino. 1998. *Aspectos Musicais no Tolê Fulni-ô: Evidenciando a Identidade Étnica*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.

- Nettl, Bruno. 2005. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- _____. 2006. O Estudo Comparativo da Mudança Musical: Estudos de Caso de Quatro Culturas. *Revista Antropológicas* 17, no. 1. [http://www.ufpe.br/revistaantropologicas/internas/volume17/Artigo%201%20\(Bruno%20Nettl\).pdf](http://www.ufpe.br/revistaantropologicas/internas/volume17/Artigo%201%20(Bruno%20Nettl).pdf).
- Nimuendajú, Curt. 2001. A Corrida de Toras dos Timbira. *Mana* 7, no. 2. <http://www.scielo.br/pdf/mana/v7n2/a08v07n2.pdf> (acesso em 12/01/2008).
- Noelli, Francisco. 2001. Os Índios antes do Brasil. *Mana*, 171-174.
- Oliveira, José Nunes de (Nhenety). "Apresentações dos Cantos e Danças" in *Arco Digital* [blog]. http://www.indiosonline.org.br/blogs/index.php?blog=42&title=apresentacoes_dos_cantos_e_dancas&more=1&c=1&tb=1&pb=1 (acesso em 15/01/2008).
- _____. 1999. Um Pouco da minha Infância. *Estudos Avançados* 13, no. 37. <http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n37/v13n37a05.pdf> (acesso em 11/04/2007).
- Oliveira, João Pacheco de. 1999a. Apresentação. In *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*, J. Pacheco de Oliveira (org.):7-10. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- _____. 1999b. Uma Etnologia dos "Índios Misturados"? Situação Colonial, Territorialização e Fluxos Culturais. In *A Viagem da Volta: Etnicidade, Política e Reelaboração Cultural no Nordeste Indígena*, João Pacheco de Oliveira (org.):11-39. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Oliveira, Kelly Emanuely de 2007. O Espaço do Sagrado: Os Terreiros de Toré como Elementos de Fortalecimento Político no Povo Xukuru de Ororubá (PE). Conferência apresentada no I Simpósio Internacional de Ciências das Religiões - Pluralismos, João Pessoa, 16 a 18 de Julho de 2007.
- Oliveira, Roberto Cardoso de. 1988. *O Trabalho do Antropólogo*. São Paulo: Ed. UNESP - Paralelo 15.
- _____. 2000 Os (Des)caminhos da Identidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 15, no. 42. <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n42/1733.pdf> (acesso em 12/01/2007).

- _____. 2006. *Caminhos da Identidade - Ensaios sobre Etnicidade e Multiculturalismo*. São Paulo: Editora UNESP.
- Palmeira, Débora F. 2007. *Cartilha Tupy: Glossário Tupy (antigo) Português*. Salvador: EGBA, Fundação Pedro Calmon.
- Pereira, Edmundo. 2005. Benditos, Toantes e Sambas de Coco: Notas para uma Antropologia da Música entre os Kapinawá de Mina Grande. In *Toré: Regime Encantado do Índio do Nordeste*, Rodrigo de A. Grünwald (org.). Recife: Fundaj / Ed. Massangana.
- Pereira, José A Tonezzi 2007. Ritual do Toré: A “Ciência do Índio” como Identidade e Resistência. <http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/students/work/jose.htm> (acesso em 14/12/2007).
- Peres, Sidnei. 1999. Terras Indígenas e Ação Indigenista no Nordeste (1910-67). In *A Viagem da Volta: Etnicidade, Política e Reelaboração Cultural no Nordeste Indígena*, J. P. de Oliveira (org.):41-90. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- _____. 2003. Cultura, Política e Identidade na Amazônia: o Associativismo Indígena no Baixo Rio Negro. *Anthropológicas* 14, no. 1 e 2. <http://www.ufpe.br/revistaanthropologicas/internas/volume14/Artigo%207.pdf> (acesso em 11/02/2008).
- Piedade, Acácio T. C. 2006. Reflexões a partir da Etnografia da Música dos Índios Wauja. *Revista Anthropológicas* 17, no. 1. [http://www.ufpe.br/revistaanthropologicas/internas/volume17/Artigo%202%20\(Acacio%20Tadeu%20de%20Camargo%20Piedade\).pdf](http://www.ufpe.br/revistaanthropologicas/internas/volume17/Artigo%202%20(Acacio%20Tadeu%20de%20Camargo%20Piedade).pdf) (acesso em 10/10/2007).
- Pinto, Estevão. 1956. *Etnologia Brasileira: Fulniô, Os Últimos Tapuias*. Rio de Janeiro: Companhia Nacional.
- Pinto, Tiago de Oliveira. 2001. Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia* 44. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&nrm=iso (acesso em 03/06/2006).
- Poutignat, Philipp e Jocelyne Streiff-Fenart. 1998. *Teorias da etnicidade. Seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Frederick Barth*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

- Prado Jr., Bento. 1967. *Filosofia, Música e Botânica: de Rosseau a Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Price, Richard. 2004. Meditação em torno dos Usos da Narrativa na Antropologia Contemporânea. *Horizontes Antropológicos*, no. 21 (ano 10).
<http://www.scielo.br/pdf/ha/v10n21/20629.pdf> (acesso em 12/11/2007).
- Queiroz, José Márcio C. 2008. Aspectos da Fonologia Dzubukuá. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco.
- Ranger, Terence. 1984. The Invention of Tradition in Colonial Africa. In *The Invention of Tradition*, Eric Hobsbawn e Terence Ranger: 211-262. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reesink, Edwin B. 1983. Índio ou Caboclo: Notas sobre a Identidade Étnica dos Índios no Nordeste. *Universitas*, no. 32: 121-137.
- _____. 2000. Alteridades Substanciais: Apontamentos Diversos sobre Índios e Negros. *I Simpósio Internacional: O Desafio da Diferença (Grupo de Trabalho 5)*.
<http://lpp-uerj.net/olped/documentos/ppcor/0227.pdf> (acesso em 12/01/2008).
- _____. 2004. A Felicidade do Povo Brasileiro: Notas sobre a Visão do Mundo Construído no Discurso Oficial a Respeito de Etnicidade e Nações Indígenas no Brasil e os Embates de Disputa Simbólica. *Mneme – Revista Virtual de Humanidades* v. 5, no. 11. <http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/ed11/106.pdf> (acesso em 04/04/2008).
- _____. 2006. Raízes Históricas: a Jurema, Enteógeno e Ritual na História dos Povos Indígenas no Nordeste. In *As muitas Faces da Jurema: da Espécie Botânica à Divindade Afro-indígena*, Clarice N. da Mota e Ulysses P. de Albuquerque (orgs.):61-96. Recife: NUPEEA.
- Ribeiro, Darcy. 1996. *Diários Índios: os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 2006. *O Povo Brasileiro: a Formação e o Sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Rocha, Leandro Mendes. 2003. *O Estado, as Fronteiras e os Índios no Brasil: Algumas Considerações*. Brasília: Secretaria de Acompanhamento e Estudos Institucionais - Gabinete de Segurança Institucional.
- Rodrigues, Maria de Fátima Ferreira. 2007. Tem Truká na Aldeia: Narrativa de um Trabalho de Campo na Ilha de Assunção, Cabrobró-PE. *OKARA: Geografia em Debate* 1, no. 1: 101-117.
- Sallas, Ana Luisa Fayet. 2006. Imagens Etnográficas de Viajantes Alemães no Brasil do Século XIX. *Revista Chilena de Antropologia Visual*, no. 7. <http://www.antropologiavisual.cl/fayet.htm#Layer2> (acesso em 10/01/2008).
- Samain, Etienne e J. Martinho de Mendonça. 2000. Entre a Escrita e a Imagem: Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira. *Revista de Antropologia* 43, no. 1. <http://www.scielo.br/pdf/ra/v43n1/v43n1a05.pdf> (acesso em 15/02/2008).
- Sandroni, Carlos. 2005. O Lugar do Etnomusicólogo junto às Comunidades Pesquisadas: “Devolução” de Registros Sonoros como Imperativo Científico. In *Anais do II Encontro Nacional da ABET*:49-56. Salvador: ABET/CNPq/Contexto.
- Santiago, Idalina Maria Freitas e Amanda Norberto Peixoto. . Toque de Jurema: Ritual Festivo Religioso de Tradição Indígena. *Revista Virtual - Arca da União*.
- Santilli, Marcio. 2000. *Os Brasileiros e os Índios*. Ponto Futuro 1. São Paulo: SENAC.
- Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. London: Routledge.
- Schoenberg, Arnold. 1993. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP.
- Secundino, Marcondes de Araújo. 2003. Dialética da Redemocratização e Etnogênese: Emergências das Identidades Indígenas no Nordeste Contemporâneo. *Revista Antropológicas [on-line]* 14, no. 1 e 2. <http://www.ufpe.br/revistaanthropologicas/internas/volume14/Artigo%209.pdf> (acesso em 10/08/2007).
- Seeger, Anthony. 1980. *Os Índios e Nós: Estudos sobre Sociedades Tribais Brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus.
- _____. 1987. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazon People*. Cambridge: Cambridge University Press.

- _____. 2007. Por que canta Anthony Seeger? *Revista de Antropologia [on-line]* 50, no.1: 389-418. <http://www.scielo.br/pdf/ra/v50n1/a10v50n1.pdf> (acesso em 15/03/2008).
- Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology, 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.
- Serra, Ordep. 2006. *Um Tumulto de Asas: Apocalipse no Xingu - Breve Estudo de Mitologia Kamayura*. Salvador: EDUFBA.
- Setti, Kilza. 2004. De um Relato ao Mercado de Idéias. In *Anais do II Encontro Nacional da ABET*:139-146: ABET/ CNPQ/ Contexto.
- Silva, Frederico A. Barbosa da, Herton E. Araújo e André Luis Souza. 2006. Diagnóstico da Situação das Populações Indígenas no Brasil. http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2006/docspdf/ABEP2006_518.pdf (acesso em 22/06/2008).
- Silva, Rita de Cássia Oenning da. 2005. A Performance da Cultura: Identidade, Cultura e Política num Tempo de Globalização. *Antropologia em Primeira Mão*, no. 78. <http://www.antropologia.ufsc.br/78.%20rita-rua.pdf>.
- Siqueira, Baptista. 1978. *Os Cariris do Nordeste*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra.
- Sloterdijk, Peter. 2001. *Extrañamiento del Mundo*. Valencia: Pre-Textos.
- Sousa, Ricardo Pamfílio de. 2004a. Os Tupinambá de Olivença, Emergência Étnica e a Criação do Poranci através de um Estudo Etnocenológico. In *Anais do II Encontro Nacional da ABET - Comunicações (edição eletrônica em CD)*, ABET:996-1008. Salvador.
- _____. 2004b. Folgedos Indígenas na Bahia. *Revista da Bahia*. <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Folgedos/folgue.htm> (acesso em 12/11/2006).
- _____, ed. 2005. *Cantando as Culturas Indígenas: Thydêwa*.
- Staden, Hans. 2006. *Viagem ao Brasil*. São Paulo: Martin Claret.

- Sulpino, Maria Patrícia Lopes 2002. Conceito de Etnicidade: Breve Revisão Teórica. *Par'a'iwa [on-line]*, no. 2. <http://www.cchla.ufpb.br/paraiwa/02-sulpino.html>.
- Turabian, Kate L. 1996. *A Manual for Writers of Term Papers, Theses and Dissertations*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turner, Victor. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: Paj.
- Uriarte, Urpi Montoya. 1998. Hispanismo e Indigenismo: o Dualismo Cultural no Pensamento Social Peruano (1900-1930). Uma Revisão Necessária. *Revista de Antropologia* 41. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011998000100005 (acesso em 25/03/2008).
- Vassalo, Simone Pondé. 2006. Resistência ou Conflito? O legado folclorista nas atuais representações do jogo da capoeira. *Campos - Revista de Antropologia Social* 1, no. 7: 71-82.
- Veiga, Manoel. 2004a. Etnomusicologia no Brasil: O Presente e o Futuro. In *Anais do II Encontro Nacional da ABET*:125-138. Salvador: CNPQ, Contexto.
- _____. 2004b. Toward a Brazilian Ethnomusicology: Amerindian Phases. (Tese de Doutorado em Música na University of California at Los Angeles – versão Fac-Símile). In *Por uma Etnomusicologia Brasileira : Festschrift Manuel Veiga*, Pablo S. Blanco (org. e ed.):55-347. Salvador: PPGMUS-UFBA.
- Vieira, Jose Gleber. 2002. Somos Índios Misturados: A Concepção de História, Sangue e Terra entre os Potyguara da Paraíba. *Raízes* 21, no. 1. (acesso em 01/01/2007).
- VNA. 2008. Site do Projeto Vídeo nas Aldeias. <http://www.videonasaldeias.org.br> (acesso em 24/07/2008).
- Wittgenstein, Ludwig. 1994. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: EDUSP.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS E VIDEOGRÁFICAS

CD:

- Anthology of Brazilian Indian Music: Karajá, Javahé, Kraho, Tukuna, Juruna, Suyá, Trumai Shukarramãe.* 1967. Schultz, Harald e Vilma Chiara (org.). CD. São Paulo: Folkways Records
- A Barca. 2000. *Turista Aprendiz*. CD. São Paulo: CPC-UMES
- Caiapó Metutire.* 2002. Gravado por índios Kayapó das T.I. Capoto-Jarina (Mato Grosso). Vito D'Alessio (dir. geral). CD: Dialeto.
- Cantos do Semi-árido: Eu sou Fulni-ô.* Torés e cafurnas dos índios Fulni-ô de Águas Belas (Pe). CD.
- Cantos Tradicionais Makuxi.* 2007. Projeto Música dos Povos de Roraima. CD: Conselho Indígena de Roraima.
- Etenhiritipá – Cantos da tradição Xavante.* 1994. Instituto das Tradições Indígenas, em parceria com a Associação Xavante de Pimentel Barbosa e Núcleo de Cultura Indígena (SP). CD: IDETI.
- Fethxa: Cantando com o Sol.* 2002. Grupo formado por índios Fulni-ô cantando cafurnas e sambas de coco. CD.
- Índios Pankararu da Comunidade Real Parque de São Paulo. 2005. *Índios Pankararu da Comunidade Real Parque de São Paulo apresentam Torés e Toantes.* CD: Mundo Melhor.
- Iny: Cantos da Tradição Karajá.* 2004. Instituto das Tradições Indígenas, em parceria com índios da aldeia Fontoura. CD: IDETI.
- Kapinawá: Benditos, Sambas de Coco e Toantes.* 2005. R. de A. Grünewald (produtor). CD: LEME / UFCG.
- Nando Reko Arandu: Memória Viva Guarani.* 2002. Gravado por índios Guarani na aldeia Jaexaá Porã (São Paulo). CD: MCD World Music.
- Nhanderú Jepoverá.* Gustavo Finkler e Sérgio Olivé (produtores). CD: Fundo de Microprojetos da Região Sul.
- Ritos de Passagem: Música Ritual Indígena.* 2000. Instituto das Tradições Indígenas, em parceria com os povos Tukano (aldeia Balaio), Xavante (aldeia Pimentel Barbosa), Krikati (aldeias São José e Raiz), Karajá (aldeia Fontoura), Mehinaku (aldeia Uiaipiuku), Bororo (aldeias Meruri e Garças) e Kaxinawá (aldeia São

Joaquim). CD: IDETI.

Utãpinopona Basamari: Cantos dançados. 2003. Produção apoiada pela FOIRN, ISA, Marlui Miranda, Dartmouth College (EUA) e lideranças do povo Tuyuka. CD.

Wakay. 2000. *Matydy Ekytoá: Caminho de Todos*. Ney Modesto e M. Petier (produtores). CD. Salvador.

DVD:

A'uwê Uptabi: O Povo Verdadeiro (documentário). 1998. DVD: Associação dos Xavante de Pimentel Barbosa, Núcleo de Cultura Indígena, Instituto das Tradições Indígenas.

A Barca. 2000. *Turista Aprendiz*. DVD. São Paulo: CPC-UMES

Gerlic, Sebastián (direção). 2008. *Toré: Som Sagrado*. DVD: Thydewas.

Rito de Passagem: Canto e Dança Ritual Indígena (documentário). 2000. Instituto das Tradições Indígenas, em parceria com os povos Tukano (aldeia Balaio), Xavante (aldeia Pimentel Barbosa), Krikati (aldeias São José e Raiz), Karajá (aldeia Fontoura), Mehinaku (aldeia Uiaipiuku), Bororo (aldeias Meruri e Garças) e Kaxinawá (aldeia São Joaquim). DVD: IDETI.

Toré: Som Sagrado (documentário). 2008. S. Gerlic (produtor e diretor), com a colaboração dos índios Kariri-Xocó de Porto Real do Colégio (Alagoas). DVD: Thydewa.

Tumbalalá e Tupinambá: Irmãos no Mundo (documentário). 2006. S. Gerlic (produtor e diretor). DVD: DOCTV.

GLOSSÁRIO

Búzios – ou buzos. Aerofone com embocadura normalmente de trompete, feito de taquara ou bambu, com cerca de 1,5 m de comprimento, utilizado (o par) no Tolê Fulni-ô e no Toré de Búzios Kariri-Xocó.

Cabeça Seca – termo êmico para indicar aqueles que desconhecem a ciência e o regime do índio.

Cafurna – Toré Fulni-ô semelhante e provavelmente de influência dos Kariri-Xocó. Na cafurna, costuma-se cantar em português ou yathê, e se mistura com outros ritmos da região, como o coco.

Cauã – acauã. Ave totêmica na cultura Kariri-Xocó e de outras etnias.

Consoante - termo utilizado pelos Kariri-Xocó que designa tanto aspectos intervalares e rítmicos do contorno melódico, como articulações, melismas e expressões vocais que cada Toré, com sua melodia e sotaque, pode ter. “Trabalhar a consoante” seria alinhar a melodia com o sotaque. Em outras etnias, como os Kiriri, a palavra encontrada como sinônimo de cantiga é toante.

Dzubukuá – um dos quatro dialetos atribuídos aos povos Kariri. Sua descrição se deve principalmente ao trabalho de Martin e Bernardo de Nantes.

Ehú – termo “da idioma” Kariri-Xocó que quando emitido designa o fechamento do Toré. Como se dissesse “parou!”.

Enteógeno –Designa aquelas plantas ou substâncias normalmente utilizadas em rituais xamânicos como um meio de induzir uma experiência transcendente de contato com a divindade ou espiritualidade.

Hierofania – conceito cunhado por Micea Eliade para designar os objetos ou entes que fazem ponto de contato ou representação com o sagrado.

Iatê – ver *Yathê*.

Idioma – ver *sotaque*.

Jurema – Denominação geral dada a várias espécies de árvore comuns no Nordeste brasileiro, e consideradas sagradas por culturas ligadas a uma tradição mágico religiosa e

curativa de origem afroameríndea. É utilizada para o preparo de medicamentos, para a defumação ou para fazer uma bebida fermentada ritualística. Esta bebida está ligada a um conjunto de práticas espirituais intituladas como Complexo Ritual da Jurema, onde aparece como enteógeno.

Kipéa – dos 4 dialetos atribuídos aos povos Kariri, é o que se tem um conhecimento mais completo graças à descrições de Luiz V. Mamiani.

Maracá - ou maraca. Instrumento musical indígena que pode ser considerado diacrítico por estar presente em grande parte das etnias indígenas brasileiras e ainda alguns povos sul-americanos.

Ouricuri – Ritual sagrado praticado por algumas etnias indígenas do Nordeste em datas programadas. No caso dos Fulni-ô e Kariri-Xocó designa ainda a aldeia sagrada onde somente os índios podem entrar. É também um nome de uma palmeira, cuja palha é importante na confecção de utensílios e adereços.

Pauí – ver *xanduca*.

Pajé – termo genericamente utilizado no Brasil, interculturalmente, para designar a função de curandeiro, líder espiritual ou feiticeiro de uma aldeia. Vem do Tupi. Lévi-Strauss, em sua etnografia indígena no Brasil iguala o pajé à função de xamã, termo difundido na literatura antropológica estrangeira para designar genericamente o curandeiro com funções mágico-espirituais. Eliade (2002) faz uma distinção do xamã, como aquele que faz uma viagem extásica, numa passagem a outro estado de consciência ou, por assim dizer, de mundo. Embora haja coincidências nas funções e também possa haver outros curandeiros numa mesma tribo, a figura do Pajé tem um lugar central na estrutura e organização político-social das aldeias e na representação do líder religioso para a sociedade nacional.

Parelha – dupla de cantores, entoando vozes em intervalos harmônicos.

Rojão – termo dado ao canto de trabalho ou de mutirão, feito em parelha, improvisando rimas e realizando desafios vocais. A prática do rojão está ligada à rizicultura de inundação, geralmente na microrregião que vai da beira do Rio São Francisco, nos estados de Alagoas, Sergipe e Pernambuco até o Alto Sertão alagoano e pernambucano.

Sofra – termo utilizado entre a população Kariri-Xocó, para designar “um som”: altura de referência no âmbito do canto. Tira-se uma sofra para entoar o Toré. Quando alguém não afina se diz que está “fora de sofra”. Talvez seja derivada do termo musical italiano solfa, que designa canto ou solfejo. Não foram encontradas outras referências a este termo nas populações vizinhas, ou mesmo, se é algo comum a cantos de parêla, como o rojão.

Sotaque - refere-se aos fonemas articulados no canto: hêya, hê, hôa, há, yôlê, que representam um modo de cantar indígena. Cada etnia, mesmo tendo perdido sua língua, teria seu sotaque. Algumas etnias chamam esse léxico de “A idioma”.

Toante – designa, para algumas etnias, como os Kiriri e os Kalankó, o canto, cantiga ou melodia de cada Toré

Tolê – na língua Yathê, é o nome sagrado dado ao Toré de Búzios Fulni-ô.

Xamã – ou shaman. Termo ligado originalmente às práticas curativas siberianas, em que o xamã é capaz de entrar num estado alterado de consciência, viajando para outras dimensões (*cf.* Eliade 2002), para realizar seu trabalho de cura. Embora Eliade tenha feito uma equivalência entre xamanismo e técnicas de êxtase, e haja controvérsias na aceitação do conceito de Eliade, o termo xamã vem sendo usado genericamente na antropologia internacional para designar o feiticeiro, médico ou curandeiro de algumas culturas de regime tribal. O uso deste termo também já se dilatou e se generalizou, nas sociedades urbanas, para designar a pessoa que tenha conhecimentos profundos da medicina nativa ou indígena e realize trabalhos de cura.

Xanduca – cachimbo. Termo utilizado entre alguns índios do Nordeste como os Fulni-ô, os Kariri-Xocó, os Xucuru-Kariri. Na “*língua Kariri*”, chamam também de pauí.

Yathê – (*Ya* – nossa; *thê* – língua). Língua do tronco macro-gê falada pelos índios Fulni-ô de Águas Belas (Pernambuco).

APÊNDICE A – Quadro de Transcrição Fonética

Principais Fonemas do Sotaque Kariri-Xocó

Sotaque	IPA	Observações
Ô	[ɔ]	
Lê	[le]	
Ôlê	[ɔ'le]	
Hêy	[xey]	
Hêya	[xeyə]	
Hêyá	[xey'a]	Sílaba tônica no “a”
Dja	[dʒɐ]	“D” da pronúncia baiana ao contrario da pernambucana, como na palavra “dia”.
Yô	[yo]	y - semivogal ou vogal fraca
Iô	[lo]	i – vogal forte. Na grafia de seus “nomes indígenas”, utilizam indiferenciadamente o y com o som de “i” e de “y”, como, respectivamente, em Lybo e Wakay.
Rê	[xe]	
Hêa	[xɛə]	
Hêô	[xeo]	
Yá	[ya]	
Hã	[xɛ]	
Ê	[e]	
Cawá	[kaw'a]	Cau-á. O “u” é fraco.
Cawê	[kaw'e]	
Cawã	[kaw'ɛ]	
Êy	[ey]	
Há	[xa]	Normalmente é pronunciado com forte ataque.
Lêa	[leə]	O “a” é fraco.
wa	[w'a]	
ra	[ra]	

APÊNDICE B – Transcrições Musicais dos Torés

Tr. 1

T. *a* *a* *p*
 Ô - lê - lê-ê La - ya la - ya Ô lê - lê-ê La - ya la - ya A-la - ya Hê yô Hê - ô

C. *p'* *p*
 A-la - ya Hê - a Há A-la - ya Hê - yô Hê - ô

r *r*
 Ô - lê - lê Ô - la - la

Tr. 2

T. *p* *p'*
 Êy - a Hô - a Hê - a Hê - a Há _____ Êy - a Hô - a

C. *r*
 I - ô - ô Hê - a Hê - a Há _____

p'
 Hê - a Hê - a Há _____ Êy - a Hô - a Hê - a Hê - a Há

r
 I - ô - ô Hê - a Hê - a Há _____

Tr. 3

T. *P* Ê-ya Hô-a Hê-ya Há *P'* Hê-ya Hô-a Ô Hê-ya Há ...

C. *R* Hê-ya Hê-ô-a Hê-ya Há *R'* Ê - a Hô-a Hê - ô-a Há

Tr. 4

T. *a* Ô- lê rê la - ra___ l - ô___ lê la ra___ Ô- lê rê la - ra___ l - ô - ô

C.

T. *p* lê la ra___ l - a ha hê *p'* l - ô - ô hê l - a ha... ..

C. *r* Ô - lê - y - a *r* Ô - lê - y - a

Tr. 5

T. *p* Hô ê - Hê - a Ha-a Hê-ô *p'* Hê-a Ha___ Hô-a Hê-ya Hêy-ô

C. *r* Hê - ya Hê - ê Hê-ya Hê-yô

T. ...

C. *r* Hê - ya Hê - ê Hê-ya Hê - yô

Tr. 6

T. *a* Ô-lê-rê lê - yê la - ya - la *a* Ô-lê-rê lê - yê la - ya - la *p* Há la - rá

C. *r* Ô - lê - rê - ya

p Há la - rá

Ô - lê - rê - ya

<i>a</i>	<i>Minha gente venham ver</i>	(2x)
<i>p / r</i>	<i>Os caboclo / como cantam</i>	(2x)
<i>a</i>	<i>O laço de fita verde</i>	(2x)
<i>p / r</i>	<i>Amarrado / na garganta</i>	(2x)

Tr. 7

T. *a* *a* Ín- dio Índio vai can- tar Os ba- ianos vai dan- çar Ín- dio Índio vai can- tar Os ba- ianos vai

C. *b* *p* *p'* *r* *p''* *p'* *r''* *r'''*

— dan- çar Res- pon- deu um- a Cau-ã Ôy pas- sa- ri- nho tá Ôy pas- sa- ri- nho tá

Cha- man- do

— *r'* Ê pas- sa- ri- nho *r''* Ôy pas- sa- ri- nho tá *r'''* Ê

Cha- man- do Ê tá cha- man- do tá cha- man- do

Tr. 8

O co-cal é mi-nha ca - sa — O pau - í meu co-ra - ção O co-cal é mi-nha ca - sa —

— O pau - í meu co-ra - ção — A ma-ra ca um ins-tru - men-to - que Deus fez por uni-

ão Yô lê way há Ó-lê-rê way há Yô lê way há

A-la-ra há A-la-ra há A-la-ra há

Tr. 9

Va-mos em-bo-ra Va-mos em-bo-ra Va-mos em-bo-ra Va-mos em-bo-o-ra pa-ra Be-lém

Pa-ra Je-ru-sa-lém O-ra pa-ra Be-lém

Va - mos em - bo - ra Ô va - mos em - bo - ra

Tr. 10

T. *a* Tô can-tan-do meu To-ré — por-que gos-to de can-tar — Tô can-tan-do meu To-ré —

C.

b — por-que gos-to de can-tar — Quem não gos-ta do To-ré — se a-re-ti-re do lu-gar

b' *p* Quem não gos-ta do To-ré — se a-re-ti-re do lu-gar — hêy hê-á hô-a hê-ê hê

p'

á *r* Ô hêy hê-á hô-a hê-ê hê-á

Ô hê-á hô-a hê-ê hê-á Ô hê

Tr. 11

T. 

C. 

T. 

C. 

T. 

C. 

APÊNDICE C – Transcrição dos Textos do Toré

1 *Adeus juazeiro verde (2X)*

Nasce de baixa vertente (2X)

Ô la rá, Êy há, Iô lá rá, Êy há...

Adeus amor impedido (2X)

E adeus coração da gente (2X)

2 *Valei-me nossa senhora*

Valei-me nosso senhor

As palavras não foram ditas

E os índios (“fulano”) aqui chegou

Ai la ray há, Ô lê rê lá rá (2X)

Vadiar meus caboclinhos

Que havemos de morrer

Não é como olho de cana

Que morre e torna a viver

Valei-me Deus que eu não posso

Cantar como eu já cantei

Bebi água de três fontes

Todo meu canto mudei

Os coqueiros estão de luto

As palhas de sentimento

Não fui eu o causador

Deste teu apertamento

- 3 *Adeus juazeiro verde*
Carregado de fulô
Eu tornei só pequenina
Carregada de amor

Ninhô Canidé, Ninhô Canidé (2X)

Yêneti Canidé, Ninhô Canidé (2X)

Olê Canidé, Olê Canidé (2X)

Olhe o Mestre Canidé, Olê Canidé

- 4 *Urubu de serra negra* }
Não limpa mais a pena } (2X)
Vi comer mangaba verde
Ô! na baixa da jurema

Ô! lê cauã Na baixa da Jurema (repete várias vezes)

Urubu Siririté

Kotsó Voyé...

- 5 *Tô cantando o meu Toré* }
Porque gosto de cantar } (2X)
Quem não gosta do Toré }
Se arretire do lugar } (2X)

Ô hêia hêa hêa hêa hê-á...

*Eu bem não queria vir
 Mas mandaram me chamar
 Pra cantar o meu toré
 Na festa do arraiá
 Quem não gosta do toré
 Se arretire do lugar*

- | | | |
|----------|---|---|
| 6 | <i>O cocar é nossa casa
 A maraca meu coração
 O Pajé é o instrumento
 Que Deus fez por união
 Nós somos os guerreiros
 De batalhas e confissão</i> | <i>Arpuan ebateá
 Buibú si
 Bidzamú torá
 So-de Tupã necá
 K'ytumancê cropob
 Aiby teudokié ipabó</i> |
|----------|---|---|

*O cocar é minha casa
 O pauy meu coração
 A maraca é um instrumento
 Que Deus fez por união*

Ô hêia hêiá hêa hê-ô-a....

- | | | | | |
|----------|--|---|--|---|
| 7 | <i>A tribo Kariri-Xocó
 É de grande tradição</i> | $\left. \vphantom{\begin{array}{l} A \text{ tribo Kariri-Xocó} \\ \text{É de grande tradição} \end{array}} \right\} (2X)$ | <i>Vamos pedir ao Deus Tupã
 Que nos cubra com sua mão</i> | <i>(Vou pedir a Deus do céu)
 (Por todos nossos irmãos)</i> |
|----------|--|---|--|---|

- 8** *Índio Índio vai cantar (Índio Índio vai rezar)
 O(s) baiano(s) vai dançar (Kariri vai dançar)
 Me respondeu a Cauã
 Ô! passarinho tá chamando
 Passarinho tá chamando
 Ê! passarinho, Ê! tá chamando...
 [...]*

Canapé awê cauã
Ê! canapé awê canapé

- 9** *Minha gente venha ver*
Os caboclo (indígena) como canta
Com um laço de fita verde
Amarrado na garganta
- 10** *Ê na cawê Hêi-ô hê*
Ê na cawá Hêi-ô há
- 11** *As camanda bonita é do Jurumbá*
Ô lê Ô lê rá
As camanda bonita vamos pisar
Ô lê Ô lê rá
As camanda bonita pisa de novo
Ô lê Ô lê rá
As camanda bonita pisa outra vez
- 12** *Eu vi eu vi cantar* }
A sereia (lá) no mar } (repete várias vezes)
- 13** *Hêa heê Hêa hêe Hê ô há*
Ô, Vadiemos Maruanda (Vadiemos na Aruanda)
- 14** *Meu periquitinho do maracanã (2X)*
Olha o pássaro que avoa }
Avoa pelo ar (pelo ar pelo ar) } (2X)
Eu fui soldado da margem do rio (2X)
Eu sou sargento }
É de cavalaria } (2X)
- Obi Cauã Traga a minha Jurema*

- 15 *Vamos embora Vamos embora (2X)*
Ora vamos embora Para Belém
Ora vamos embora Para Jerusalém
- Boroy Wyró Boroy Wyró*
Ô! Boroy Wyró... (Bora girar)
- 16 *Lá no pé do cruzeiro Jurema*
Eu danço com meu maracá na mão
E viva (pedindo) a Jesus Cristo
Com Cristo no meu coração
- 17 *Papagaio amarelo*
Que comeu (cantou) na chã da serra
Bateu palma onde não viu (Bata palma Ó Deus viva!)
Os caboclo tão na terra.
- 18 *Lá na ponta da serra* }
Lá na verde do mar } (2X)
Aonde o galo canta
Outro não vai cantar
Ora dança meu boi
Ê! dançador
O meu boi vai dançar
Ê! dançador
O meu boi é bonito
Ô! dançador
O meu boi vai...
- 19 *Ê macro gê*
Boroy Wyró

20 *Ieê Kariri-Xocó*
Eu nasci e me criei
Minha maraca e meu colar

...

21 *Ô caboclo lindo*
Que anda fazendo aqui?
Eu ando por terra alheia
Procurando minha ciência

Êy caboclo lindo
A heya há
Ôy caboclo lindo
A heya há

APÊNDICE D – Fotos



Foto 14 - Dia do Índio promovido pela prefeitura de Lauro de Freitas (2008)



Foto 15 - Adriana produzindo artesanato (Thá-Fene)



Foto 16 - Construção da Reserva Thá-Fene (por Lymbo)



Foto 17 - Wyran e Tauy (pintura com jenipapo)



Foto 18 - Tauy (Thá-Fene)



Foto 19 - Formatura de Lymbo (2008)

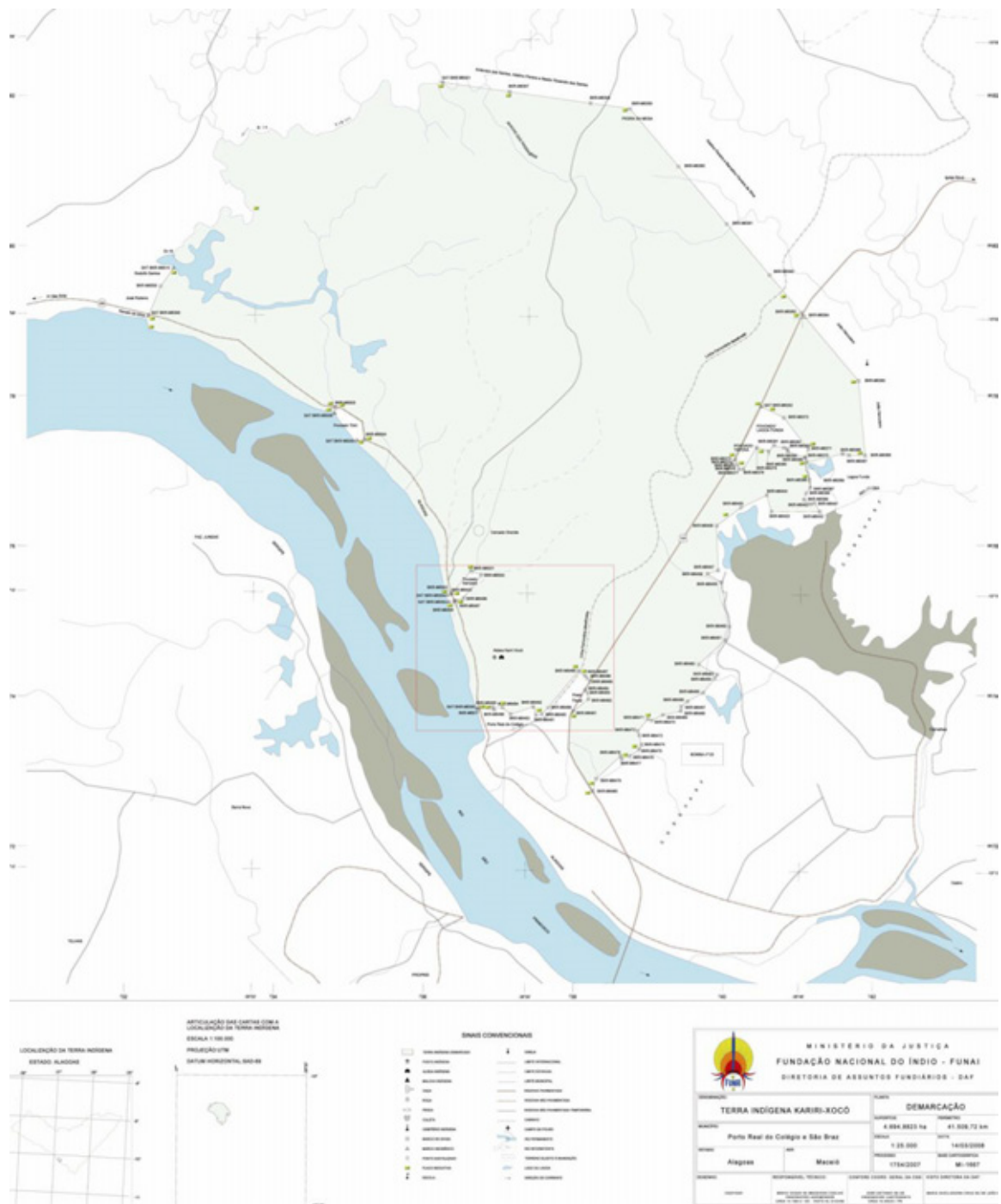


Foto 20 - Gravação com MD da Missa de Abertura do Ouricuri Fulni-ô (Set/2007)



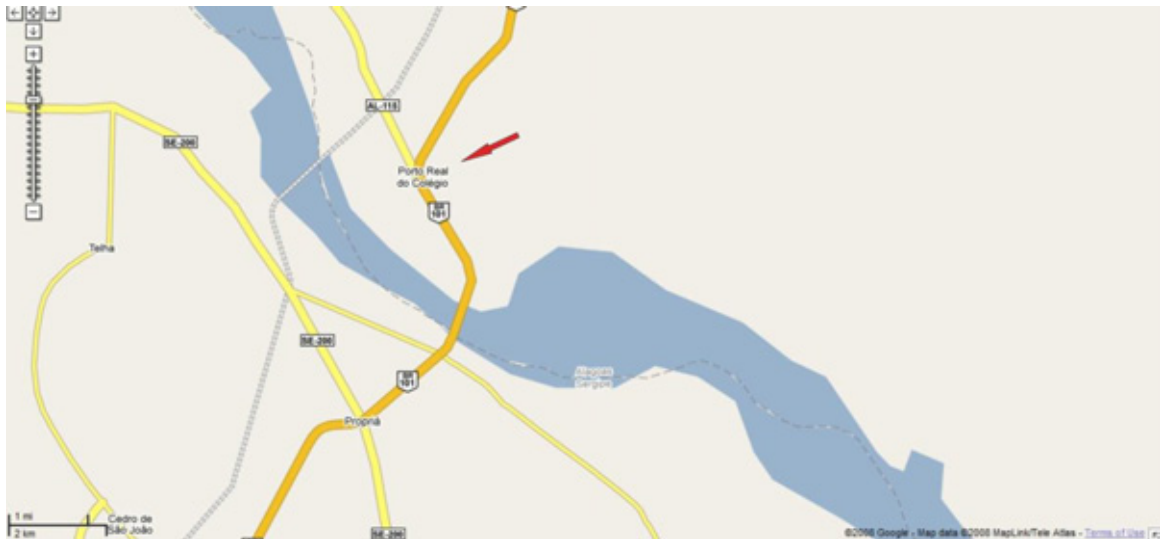
Foto 21 – Cafurna Fulni-ô na Thá-Fene

ANEXO I – Mapa de Demarcação da T.I. Kariri-Xocó

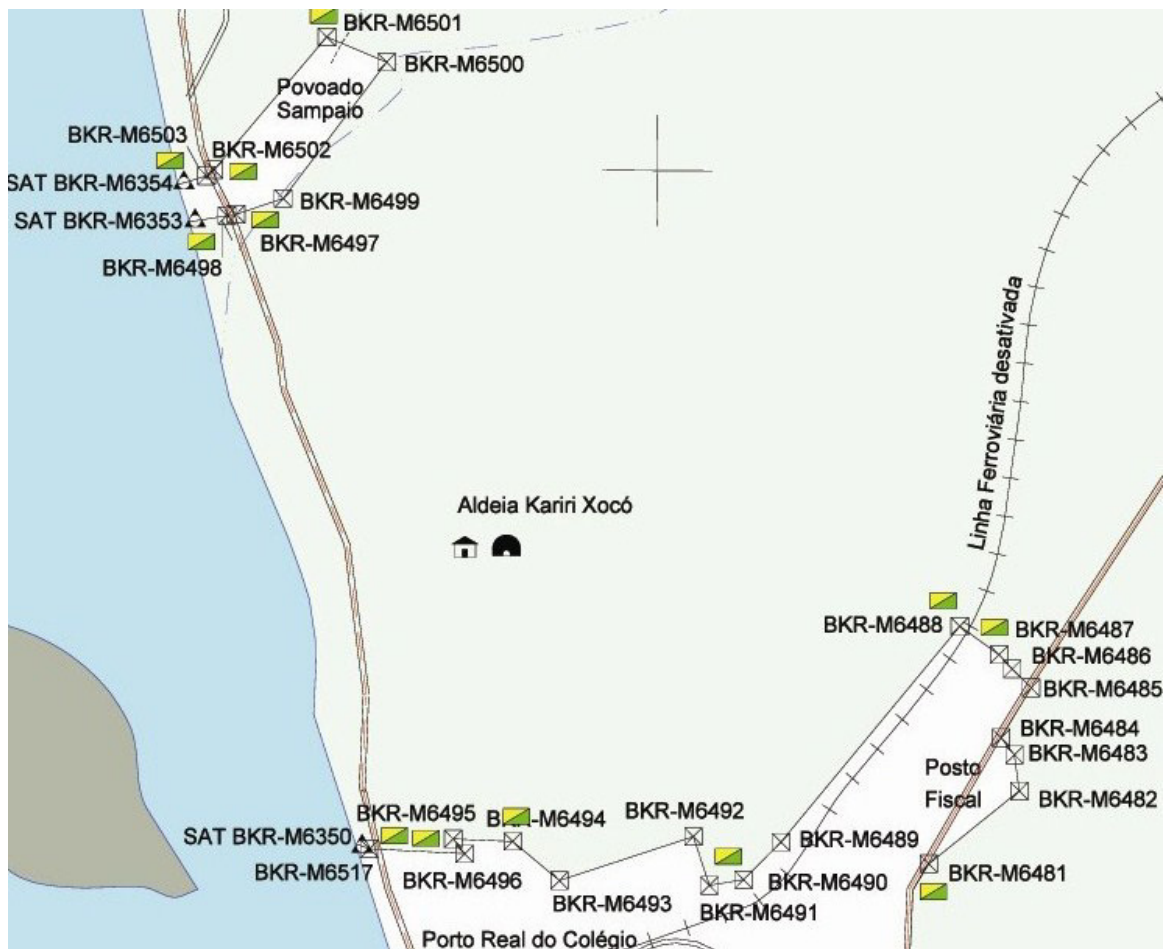


Fonte: FUNAI (2008b) – *ver detalhe no ANEXO II*

ANEXO II – Mapas: Porto Real do Colégio e Aldeia Kariri-Xocó



In Google Maps <<http://maps.google.com.br/>> Acesso em 24/03/2008



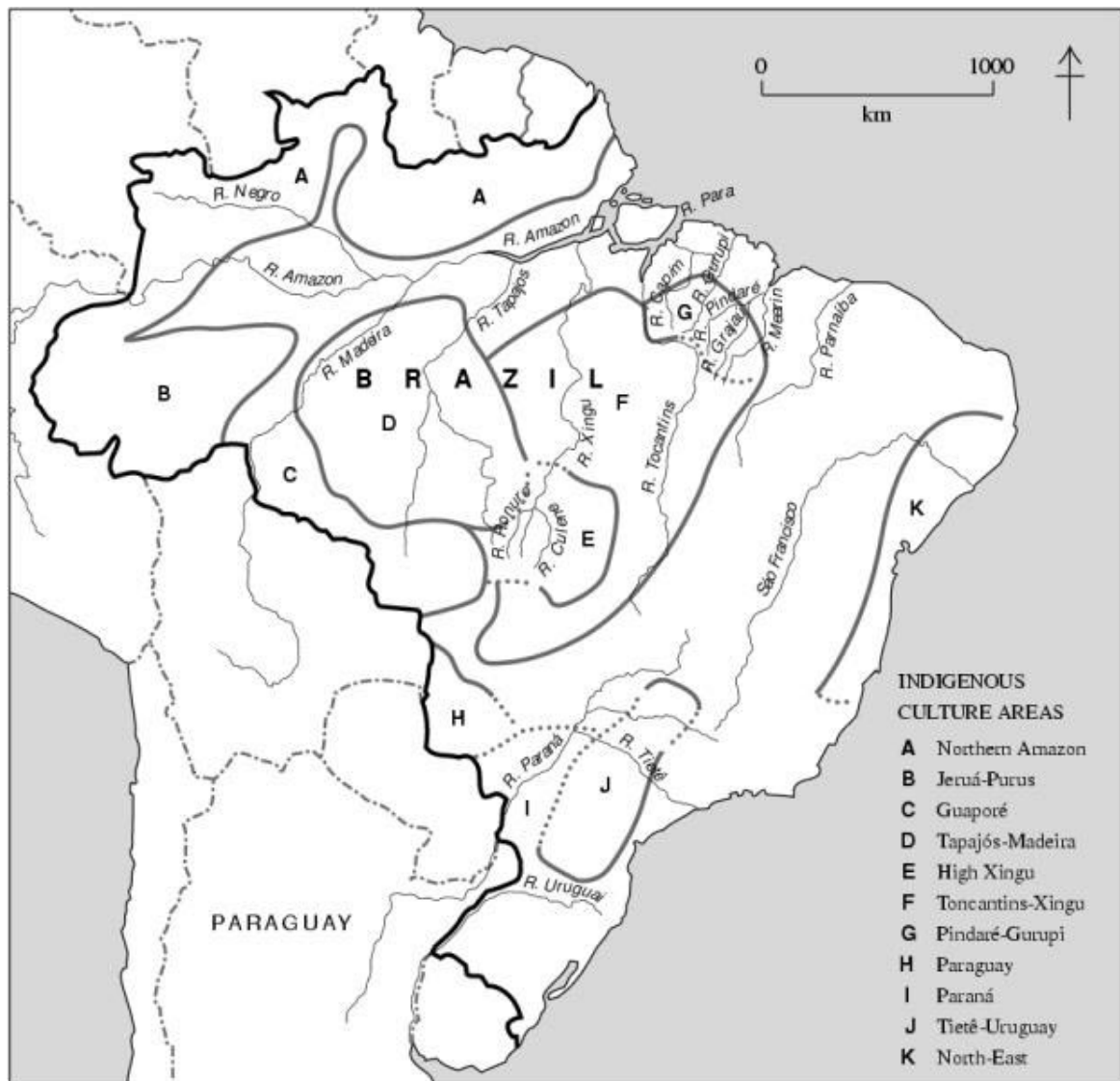
Detalhe do mapa de demarcação da T.I. Kariri-Xocó (FUNAI 2008b)

ANEXO III – Mapa: Aldeamentos no Período Colonial



Mapa de localização do Sertão de Rodelas no período colonial (Galindo 2004, 17).

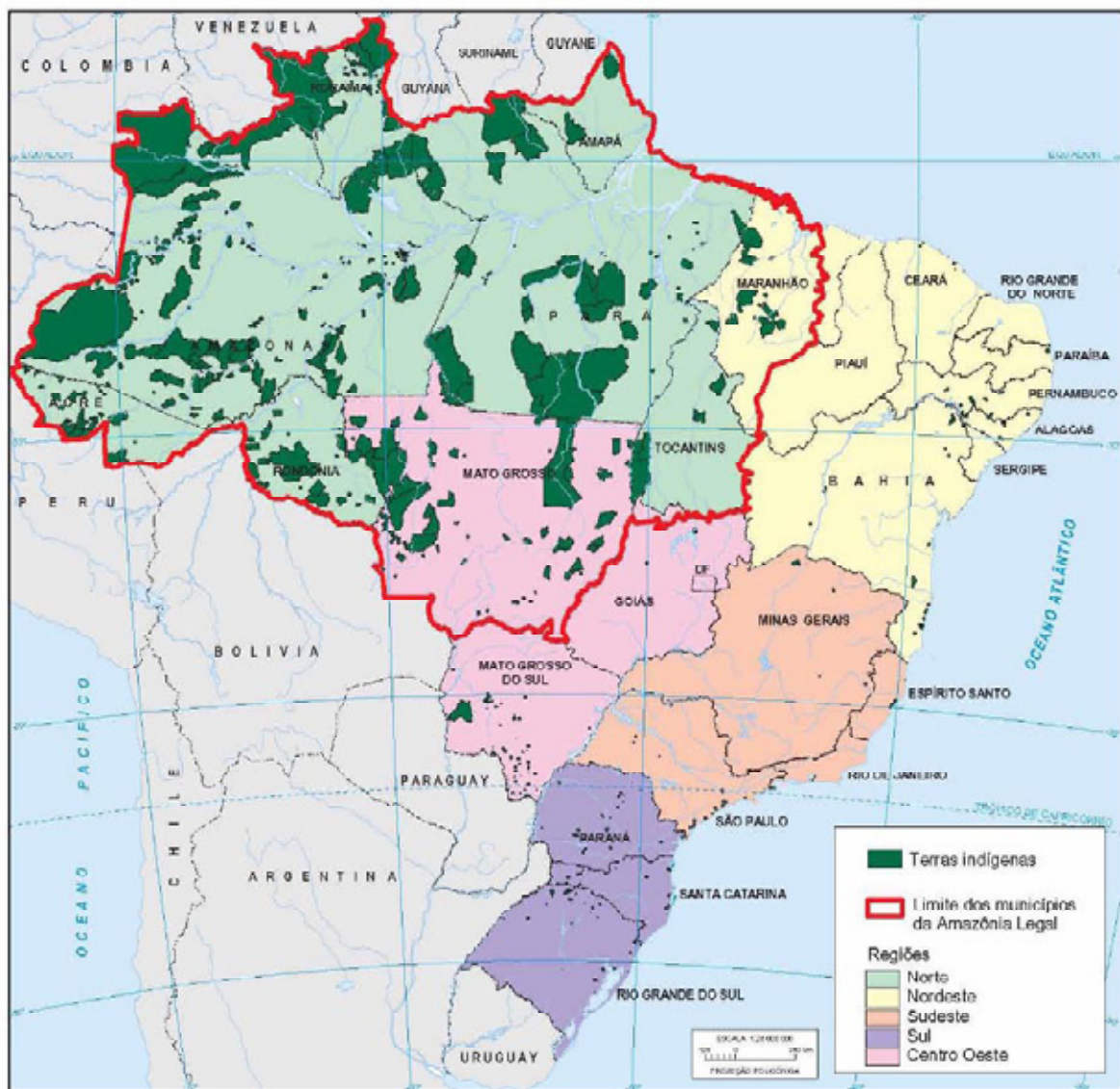
ANEXO IV - Mapa do Brasil mostrando 11 Áreas Culturais Indígenas



Map of Brazil showing indigenous cultural areas as proposed by Darcy Ribeiro and others (Verbete: Brazil)

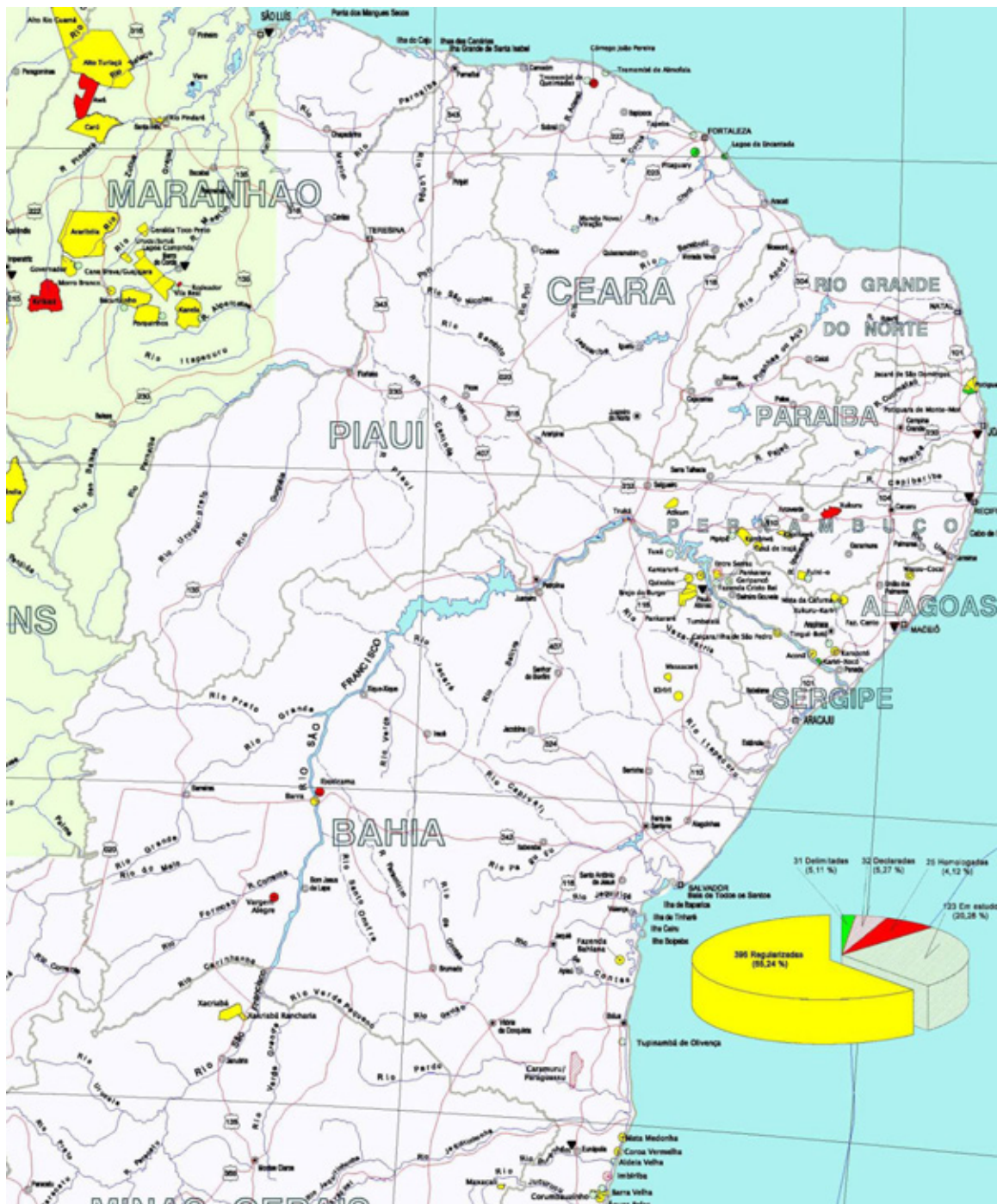
In *The New Grove Dictionary of Music Online* <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em 24-03-08

ANEXO V – Mapa das Terras Indígenas do Brasil



Fonte: FUNAI (s.d)

ANEXO VI – Mapa das Terras Indígenas do Nordeste



Fonte [adaptado]: FUNAI, Brasil: Situação Fundiária Indígena (Ministério da Justiça, Jan/2006).